

Thèse de géographie
présentée et soutenue par
Nicolas MARICHEZ

Le 1^{er} juillet 2024



Ombres et lumière :
approches géographiques des tournages
de films et de séries et de leur impact sur le territoire
dans le Nord-Pas-de-Calais et en Wallonie

Sous la codirection de :

Pauline BOSREDON, Maîtresse de conférences HDR, Université de Lille
Didier PARIS, Professeur émérite, Université de Lille

Membres du jury :

Edith FAGNONI, Professeure des universités, Sorbonne Université, rapporteure
Jean-Benoît GABRIEL, Professeur, Université de Namur, examinateur
Maria GRAVARI-BARBAS, Professeure des universités, Université Paris 1
Panthéon-Sorbonne, rapporteure
Jean-François STASZAK, Professeur Ordinaire, Université de Genève,
examinateur, président du jury

Ombres et lumière : approches géographiques des tournages de films et de séries et de leur impact sur le territoire dans le Nord-Pas- de-Calais et en Wallonie



En couverture : image extraite du reportage « Wallers Arenberg : préparation et repérages du film *Germinal* », JT FR3 Nord-Pas-de-Calais, 18/01/1992, Ina ; *page 1* : N. Marichez, site d'Arenberg Creative Mine, été 2019.

Remerciements

Mes remerciements vont tout d'abord à Pauline Bosredon et à Didier Paris qui, dès la seconde année de Master, ont su m'encourager dans ce projet de recherche poursuivi et élargi ensuite à l'échelle de cette thèse. Se lancer dans une telle aventure de manière si tardive tout en menant en parallèle ma carrière d'enseignant exigeait une organisation rigoureuse ; tous les deux ont participé au bon déroulement de ce travail par leurs conseils et leur capacité à lever très vite les doutes qui se manifestèrent parfois.

Ces années de recherche furent aussi (et d'abord) un temps d'épanouissement intellectuel et de découvertes auquel ont contribué notamment l'équipe du laboratoire TVES (je salue Christine pour son aide et son efficacité), les organisateurs et les intervenants des journées d'étude ou de colloques auxquels j'ai pu participer.

Il ne fut pas toujours facile d'obtenir des réponses de tous les acteurs sollicités et je remercie d'autant plus ceux qui ont m'ont offert un peu de leur temps, parfois sans compter, pour échanger avec moi ; je pense en particulier à Benjamin d'Aoust ou à Jean-François Tefnin qui ont toujours été réactifs et enthousiastes.

Pendant ces années, je fus touché par les messages de proches et de collègues qui ne manquaient pas de me signaler des tournages en cours ou des œuvres évoquant les régions étudiées.

J'exprime une reconnaissance particulière à Franciane et à Laurent, à la fois amis chers et collègues, qui ont accepté de participer à la relecture de ce (long) travail.

Mes étudiants et lycéens, d'ailleurs mobilisés dans le cadre d'un modeste sondage, de même que l'ensemble des collègues qui s'informaient régulièrement du thème de ma thèse et de son avancement, ont souvent enrichi ma réflexion.

Naturellement, je termine avec une pensée plus intime pour ma famille et pour Audrey qui a su sans réserve, une fois encore, m'accompagner pour relever ce nouveau défi jusqu'à la relecture finale. Je suis bien conscient que le temps consacré à cette activité de recherche a nécessairement représenté une contrainte – jusqu'à influencer sur l'organisation mais aussi sur le choix des destinations de nos sorties pendant les périodes de vacances scolaires. La fin de ce moment est sans doute un soulagement, je le comprends. Pour le petit Noé, enfin, qui nous a rejoint et a grandi pendant cette belle aventure et qui, chaque jour, (ré)enchante le quotidien.

Remerciements	3
Introduction générale	11
PREMIÈRE PARTIE : PLANTER LE DÉCOR (ÉTAT DE L'ART)	21
Chapitre 1 : cinéma et séries comme objets d'étude en géographie	25
1. Géographie et cinéma : les multiples approches d'un objet d'étude désormais reconnu	25
1.1 Une approche géoéconomique du cinéma.....	27
1.1.1 Le cinéma comme industrie	27
1.1.2 Les espaces de la production cinématographique et leurs dynamiques.....	28
1.1.3 Un bouleversement des modes et des espaces de diffusion et de consommation du cinéma.....	33
1.2 Le cinéma, miroir du monde et vecteur de représentations spatiales	35
1.2.1 Prendre l'espace diégétique au sérieux.....	35
1.2.2 Une grille de lecture du monde et un vecteur d'imaginaires spatiaux	37
1.3 Le cinéma et son empreinte sur les territoires « réels »	42
1.3.1 Un vecteur de transformation des territoires	42
1.3.2 Les effets du tournage sur l'espace scénographique.....	43
1.3.3 Le cas du ciné-tourisme.....	45
2. Pour une géographie des séries.....	52
2.1 Les séries : nouvelle frontière de la réflexion géographique ?.....	52
2.2 Les contours d'un objet d'étude émergent en géographie	53
2.2.1 Définition(s) de l'objet sériel	53
2.2.2 Le temps long des séries	55
2.3 Le tournant spatial des séries.....	58
2.3.1 Quel tournant spatial des séries ?	58
2.3.2 Une « netflixisation » (Cousin, 2018) du monde ?	60
2.3.3 Le succès croissant des séries en France et en Belgique	64
2.3.4 Cinématisation des séries (et sérialisation du cinéma)	68
2.4 Quelles géographies des séries ?	69
2.4.1 Les espaces de la production sérielle	69
2.4.2 Des effets spécifiques sur les territoires ?.....	72
2.4.3 Des « miroirs » des sociétés et de leurs espaces.....	73
Chapitre 2 : le cinéma, les séries et la marge	75
1. La marge, une notion encore instable mais stimulante	75
1.1 Un nouvel outil au service de l'étude des espaces « autres » (S. Depraz)	75
1.1.1 Un contexte scientifique et médiatique favorable	75
1.1.2 Marge contre périphérie : quelle valeur ajoutée ?.....	77
1.2 Définir et délimiter la marge en géographie	78
1.2.1 Distance, rupture, écart.....	78
1.2.2 La marge comme objet spatial à mieux identifier	79
1.2.3 La marge comme construction.....	81
1.2.4 La réversibilité de la marge	82
1.3 Marginalisation, démarginalisation	82
1.3.1 Définir la démarginalisation	82
1.3.2 La marge comme ressource	84

1.4	Mesurer la marge	85
2.	La place et le rôle des marges dans la fiction cinématographique et sérielle	87
2.1	Des marges intégrées dans le processus de production des œuvres de fiction	87
2.2	La marge à l'écran, la marge comme « arène » (J. Truby).....	90
2.2.1	Des marges partout ?	90
2.2.2	Des séries qui explorent marges et marginalités.....	93
2.2.3	Regards sur la marge	95
2.3	Mise en image et dynamiques des espaces en marge	96
2.3.1	La marge comme décor	96
2.3.2	Les retombées du tournage et de la diffusion de l'œuvre sur la marge	97
❖	La visibilité au risque de la stigmatisation	98
❖	Cinéma et séries comme vecteurs de changement d'image et de démarginalisation	100
2.3.3	Mise en scène, touristicité et patrimonialisation de la marge	102

Chapitre 3: les tournages de films et de séries comme vecteurs possibles de (dé)marginalisation des espaces dans le Nord-Pas-de-Calais et en Wallonie107

1.	Le Nord-Pas-de-Calais, la Wallonie : des marges ?.....	107
1.1	Le Nord-Pas-de-Calais : une marge ?	110
1.1.1	Les signes de la marginalité.....	110
1.1.2	Une réalité territoriale plus complexe.....	113
1.1.3	Points forts et dynamiques en cours	114
1.1.4	L'apport de la notion de marge pour étudier la région	116
1.2	La Wallonie : une marge ?.....	117
1.2.1	Une trajectoire de marginalisation comparable.....	117
1.2.2	Une marginalité en trompe l'œil ?.....	120
1.2.3	Une région en reconversion	121
1.3	Deux territoires voisins.....	122
1.3.1	Des régions proches à bien des égards	122
1.3.2	La délimitation du terrain d'étude.....	123
2.	Des régions de cinéma ?	125
2.1	Deux régions qui attirent et valorisent les tournages	125
2.2	Des régions qui renferment des marges paradoxalement attractives	127
2.3	Le cinéma comme vecteur de rapprochement entre les deux territoires frontaliers	128
3.	Enjeux et problématisation de l'étude	129
3.1	Problématisation.....	129
3.1.1	Les enjeux de la réflexion	129
3.1.2	La problématique	132
3.1.3	Les axes d'étude	133
3.2	Le choix des œuvres	134
3.3	Méthodologie	140
3.3.1	Étudier les tournages et leurs dynamiques	140
3.3.2	Suivre les tournages	145
3.3.3	Mesurer les effets des tournages sur le territoire	146
3.3.4	Analyser les stratégies d'exploitation des tournages dans les deux régions	146
3.3.5	Interroger les images véhiculées et leur réception	147

DEUXIÈME PARTIE: LES ESPACES DU NORD-PAS-DE-CALAIS ET DE WALLONIE: L'ÉMERGENCE DE NOUVELLES "TERRES DE TOURNAGE"?151

Chapitre 1: le Nord-Pas-de-Calais et la Wallonie, un front pionnier des tournages155

1.	L'affirmation des tournages dans le Nord-Pas-de-Calais : vieille terre de cinéma, nouveau pôle de tournages.....	155
1.1	Le Nord-Pas-de-Calais, une vieille terre de cinéma.....	155
1.1.1	Les premiers tournages dans la région.....	156
1.1.2	Un pôle de tournage longtemps secondaire	159

1.1.3	L'affirmation d'un pôle de tournage depuis les années 1990	163
1.2	Une émergence plus tardive en Wallonie	168
1.2.1	Une <i>terra incognita</i> pour les cinéastes jusqu'aux années 1960	168
1.2.2	Un essor fragile des tournages de coproductions	169
1.2.3	Un net essor des tournages sur le sol wallon depuis les années 2000.....	172
1.3	De nouvelles terres de séries ?	174
1.3.1	Un essor récent mais spectaculaire des tournages de séries dans le Nord-Pas-de-Calais	174
1.3.2	La multiplication des tournages de séries belges en Wallonie depuis les années 2010.....	178
2.	Géographie des lieux de tournage au sein des deux régions : une prime à la marge ?.....	180
2.1	Deux régions inégalement attractives sur le temps long.....	180
2.1.1	Le cas du Nord-Pas-de-Calais	182
2.1.2	Le cas de la Wallonie	184
2.2	Des marges qui accueillent des tournages	187
2.2.1	Des tournages polarisés par les villes.....	187
❖	L'inégale attractivité des marges de la métropole lilloise.....	187
❖	La géographie des lieux de tournage, miroir déformant de l'armature urbaine régionale	189
❖	La cinégénie contrastée des grands pôles urbains wallons	190
❖	L'intrigante attractivité de villes secondaires	194
2.2.2	De vieux espaces industriels et miniers frappés par la crise	196
2.2.3	Non-lieux et hétérotopies sous les projecteurs.....	199
❖	L'inégale et paradoxale attractivité des non-lieux	199
❖	Les hétérotopies comme lieux de tournage	200
❖	La quête de marges et de non-lieux pour le tournage des films des Dardenne.....	200
2.2.4	Des marges évitées par la fiction.....	203
❖	De multiples marges moins visibles	203
❖	Des centralités paradoxalement en marge des tournages	205
2.3	Une géographie spécifique des tournages de séries ?	206
2.3.1	Dans le Nord-Pas-de-Calais	206
2.3.2	En Wallonie	210
Chapitre 2: attirer les tournages		213
1.	Un essor des tournages qui s'inscrit dans un cadre national favorable.....	213
1.1	Le rôle central du CNC en France	213
1.2	Le rôle des acteurs publics en Belgique	221
1.2.1	Un rôle tardif de l'État ?	221
1.2.2	L'impact remarquable du <i>Tax Shelter</i>	222
1.2.3	Le rôle de la Fédération Wallonie-Bruxelles	226
❖	La promotion d'un cinéma belge francophone	226
❖	La création du Fonds Séries de la Fédération Wallonie-Bruxelles-RTBF.....	229
2.	La montée en puissance de l'incitateur régional.....	231
2.1	Pictanovo dans le Nord-Pas-de-Calais.....	231
2.2	Wallimage en Wallonie	239
2.3	Les facteurs d'attractivité des deux régions	245
2.4	Un contexte européen favorable à la coopération entre les deux fonds régionaux ?	257
3.	D'autres acteurs qui contribuent à l'attractivité de leur territoire.....	263
3.1	Des villes françaises qui ont une stratégie en matière de tournages	263
3.1.1	Le cas de Lille.....	263
3.1.2	Un modèle dunkerquois ?	264
3.1.3	Les villes du réseau Film Friendly	270
3.1.4	La mise en catalogue des villes du Nord-Pas-de-Calais	272
3.1.5	Les limites des politiques locales d'accueil des tournages	275
3.2	Le rôle des acteurs individuels et privés	275
3.3	Provinces et communes de Wallonie face aux tournages	276

Chapitre 3: pendant le tournage: quand la marge devient décor	279
1. La planification du tournage ou comment le lieu devient lieu de tournage	282
1.1 La quête du lieu de tournage : dénicher les décors	282
1.1.1 Les acteurs et les outils de la quête des décors	282
1.1.2 Les contraintes imposées par le tournage et l'inégale éligibilité des lieux	289
1.2 Obtenir et négocier l'accès au lieu de tournage repéré.....	291
1.2.1 Accéder au lieu repéré	291
1.2.2 Obstacles et oppositions au tournage	293
❖ Les formes du refus	293
❖ Les alternatives face aux blocages	297
1.2.3 La tentation de négocier le tournage et d'en faire un élément de promotion du territoire	301
❖ Exploiter le moment du tournage	301
❖ Quand le tournage fait événement	303
2. La mise en décor du lieu de tournage	309
2.1 La transformation du lieu de tournage	309
2.1.1 À la veille du tournage.....	309
2.1.2 Le recrutement des figurants dans la région	310
2.1.3 L'inégal travail de mise en décor	312
2.1.4 Composer avec les imprévus du tournage	316
2.2 Habiter le lieu de tournage au quotidien	318
2.2.1 Le plateau, territoire éphémère greffé sur un territoire réel	318
2.2.2 Cohabiter avec le tournage	319
2.2.3 L'expression de tensions sur le territoire pendant le tournage	322
3. Les retombées immédiates du tournage sur le lieu qui l'accueille	326
3.1 Un moment festif ?.....	326
3.1.1 Le tournage comme animation et comme spectacle	326
3.1.2 Étude de cas : un tournage polarisé par une ville en marge : <i>Si on chantait</i> à Quiévrechain	332
3.2 Événement marquant et source de nostalgie	340
3.2.1 La création de liens avec le tournage	340
3.2.2 L'avant-première comme hommage.....	343
3.3 Des retombées immédiates assurées ?.....	344

TROISIÈME PARTIE: NORD-PAS-DE-CALAIS ET WALLONIE À L'ÉCRAN: CLICHÉS ET IMAGES DE TERRITOIRES EN MARGE.

Chapitre 1: le "Nord" à l'écran	355
1. Un cinéma de la mine ?	360
1.1 Des espaces miniers qui inspirent le cinéma sur un temps long.....	361
1.2 (Re)création et entretien d'un imaginaire de la marge minière.....	363
1.3 Le Nord dans le cinéma post-minier	365
1.4 Autour de la mine : clichés, géotypes, géosymboles.....	366
1.5 En quête de vie et de renouveau sur des terres minières fantomatiques	367
2. Des espaces touchés par la crise économique et sociale : images d'une France et d'une Belgique périphériques	371
2.1 Décrochage et désindustrialisation des territoires	371
2.1.1 Le tournant des années 1970	371
2.1.2 Les espaces de la désindustrialisation à partir des années 1970	373
2.1.3 Retrouver la vie dans un monde industriel qui disparaît	377
2.2 Inégalités et précarité.....	379
2.2.1 Des espaces perdants de la mondialisation ?.....	379
2.2.2 Fragmentation sociale et spatiale	380
2.2.3 Une France périphérique, une France des « invisibles »	384
2.3 Le cas du Seraing des Dardenne : laboratoire de la crise.....	385
2.4 Terres de drames sociaux et de faits divers : « le Nord » vu du prétoire	395
2.5 Laboratoire des effets systémiques de la crise : la marginalité politique	398

3.	La frontière dans les films « du Nord » : une marge ?	401
3.1	La frontière franco-belge à l'écran	402
3.1.1	Une dévaluation créative de la frontière franco-belge au cinéma ?	402
3.1.2	Une rare mise en récit de la frontière ouverte : la série <i>Des gens bien</i>	406
3.1.3	La quête de la <i>frontier</i> dans <i>Eldorado</i> de Bouli Lanners	408
3.2	La frontière franco-britannique	408
3.2.1	Une frontière longtemps secondaire	408
3.2.2	L'affirmation de la frontière comme marge dans les années 2000	409
4.	Terres excentrées et excentriques	413
4.1	Un monde à part, des espaces autres	413
4.2	La marginalité carnavalesque et stéréotypée comme ressort comique	415
4.2.1	Des films de la « belgitude » ?	415
4.2.2	L'exploitation de clichés pour susciter le rire	417
4.3	Les films et séries de Bruno Dumont, des regards sur la marge ?	419
5.	Rompre avec les clichés sur la marge	427
6.	Des séries télévisées au service d'un renouvellement de l'imaginaire spatial	428
6.1	Les séries, d'autres récits sur le Nord-Pas-de-Calais ?	429
6.2	La Wallonie dans les séries : surreprésentation de l'Ardenne belge et renouvellement des récits sur le territoire	432
6.2.1	Le cas de la série <i>La Trêve</i> : filmer la Wallonie « comme le Far West » ?	433
6.2.2	L'Ardenne belge comme arène privilégiée	435
6.2.3	L'exploration de nouvelles formes de marges et de marginalités	436
6.3	La spécificité des séries	437
Chapitre 2: images filmiques et image territoriale de la région		441
1.	Le film, enjeu d'image pour la région	442
1.1	Le soutien à une œuvre qui enferme le Nord dans « l'image <i>Germinal</i> » (Mortelette, 2019)	444
1.2	<i>Bienvenue chez les Ch'tis</i> ou la tentative de récupération d'un film par la politique de communication régionale	447
1.3	Le rôle du cinéma dans la construction et l'évolution de l'image de la région (le cas du Nord-Pas-de-Calais)	452
1.4	Cinéma, clichés et espaces	457
2.	Un impact du cinéma sur les représentations de la région à relativiser	461
2.1	Un cinéma qui ne se résume pas à un miroir enlaidissant	462
2.2	Des cinéastes qui affrontent les clichés pour changer le regard sur la région	464
3.	L'essor des tournages de films et de séries au service de l'image de la région ?	468
3.1	Des films au service d'une identité régionale ?	469
3.2	Essor des tournages et nouvelle image des régions qui les accueillent	471
Chapitre 3: marginalisation, stigmatisation, valorisation: les effets du tournage sur l'image de la marge qui l'accueille		477
1.	Le tournage comme source de visibilité	482
1.1	Sortir de l'ombre	482
1.2	Exploiter la visibilité	490
1.2.1	La visibilité mise au service de la promotion du territoire	490
1.2.2	La visibilité comme moyen d'interpeler et de susciter une (ré)action sur la marge	496
1.2.3	Le cinéaste comme « ambassadeur » du territoire en marge	498
2.	L'espoir de faire changer le regard sur la marge	507
2.1	Une capacité à esthétiser ou enchanter la marge	507
2.1.1	La marge en chanson, la marge enchantée ?	507
2.1.2	Des marges de nature toujours valorisées	508
2.2	Esthétisation et artialisation des marges industrielles	513

2.3	Tournages et œuvres filmées comme moyens de renverser le stigmate	516
3.	Face au risque de l'image répulsive et de la stigmatisation	521
3.1	Quand l'œuvre renforce la marginalité de l'espace voire suggère une marginalité inexistante	521
3.2	Des stratégies pour pallier la dégradation de l'image : le cas de Calais.....	525

QUATRIÈME PARTIE: TOURNAGES ET RECOMPOSITIONS DES TERRITOIRES535

Chapitre 1: Les tournages, outils de reconversion, de recomposition voire de démarginalisation des territoires537

1.	Les tournages et leurs retombées économiques.....	537
1.1	Accélération de la reconversion et renforcement de l'attractivité des deux régions.....	537
1.2	Retombées économiques locales et démarginalisation	549
2.	Les tournages, créateurs de territoires et de territorialité.....	557
2.1	Des vecteurs de territorialité ?	557
2.2	La réanimation de territoires abandonnés : les tournages au sein des friches	559
2.2.1	La friche au cinéma	559
2.2.2	Le cinéma, acteur transitoire de la friche.....	570
❖	Le cas de la cité des électriciens (Bruay-la-Buissière).....	570
2.2.3	Les séries, consommatrices et réanimatrices de friches ?	573
2.3	Refaire territoire à partir du tournage	583
2.3.1	Tournages et projets urbains.....	583
2.3.2	Du lieu de tournage au territoire dédié au cinéma	591
❖	Le cas d'Arenberg Creative Mine	591
2.3.3	Le cas de « Wattleollywood »	609
2.4	L'aménagement de pôles consacrés aux tournages sur des espaces en marge.....	611
2.5	Un projet local original pour exploiter un tournage : le cas du territoire transfrontalier inspiré de <i>Rien à déclarer</i>	623

Chapitre 2: La possibilité d'un ciné-tourisme627

1.	Espaces et pôles ciné-touristiques.....	637
1.1	Waller-Arenberg, espace ciné-touristique ?.....	637
1.1.1	Une première offre ciné-touristique dans la région ?	637
1.1.2	Un « effet <i>Germinal</i> » ?	644
1.2	Un « effet Bergues » ? : les films de Dany Boon comme vecteurs de ciné-tourisme	651
1.2.1	Le pôle berguois, « modèle » d'exploitation touristique d'une œuvre ancrée dans « le Nord »	652
❖	Acteurs, stratégies et espaces du ciné-tourisme à Bergues	652
❖	Faire de la marginalité une ressource (ciné)touristique	659
1.2.2	Un « effet Bergues » vecteur de démarginalisation : le projet mené à Hirson/Macquenoise	662
1.2.3	Le mythe de « l'effet Bergues »	668
1.3	Dunkerque, pôle ciné-touristique ?	670
1.4	Des pôles ciné-touristiques éphémères	675
2.	Le(s) temps du ciné-tourisme.....	679
2.1	Un ciné-tourisme induit par des événements en lien avec le tournage	679
2.2	Festivals et valorisation des lieux de tournage.....	688
2.2.1	Des festivals qui favorisent l'émergence d'espaces ciné-touristiques saisonniers	688
2.2.2	Le cas de <i>Séries Mania</i>	690
3.	Enjeux et limites du ciné-tourisme.....	698
3.1	Un tourisme très sélectif.....	698
3.2	Un tourisme convoité	705
3.2.1	Un type de tourisme mieux pris en compte	705
3.2.2	Apport et limites du ciné-tourisme	706
3.2.3	Le pari Wallywood.....	707
3.3	Un cinéma peu propice au ciné-tourisme ?.....	710

Chapitre 3: Tournages et patrimonialisation des lieux	721
1. Films et séries comme vitrines de patrimoines régionaux	724
1.1 Le placement patrimonial filmique	724
1.2 Une entrée pour découvrir le patrimoine local	727
1.3 Mettre la lumière sur des patrimoines nouveaux ou peu visibles	730
1.4 Le « vu à la télé/au cinéma » comme garantie de protection du patrimoine ?	731
1.5 Un patrimoine parfois malmené par le cinéma	734
2. Les tournages et les œuvres comme vecteurs de patrimonialisation d’espaces en marge ?	735
2.1 Le rôle du cinéma dans la patrimonialisation du Bassin minier	735
2.1.1 Un cas singulier : celui de Berri et du tournage de <i>Germinal</i>	735
2.1.2 Un même rôle d’accélérateur de la patrimonialisation de la série <i>Germinal</i> ?	737
2.1.3 Un rôle à nuancer	739
2.2 De l’artialisation à la reconnaissance de « nouveaux patrimoines »	740
2.3 D’autres types d’espaces patrimonialisés grâce au cinéma ?	742
2.4 Les tournages de films de guerre au service d’un tourisme mémoriel	743
2.4.1 Dunkerque : du ciné-tourisme au tourisme mémoriel	743
2.4.2 Un impact très inégal sur les lieux de mémoire.....	747
3. Le cinéma, créateur de patrimoines sur le territoire ?	749
3.1 Le cinéma, créateur d’espaces patrimoniaux	749
3.1.1 Des espaces du cinéma devenus patrimoines	749
3.1.2 Du décor au patrimoine.....	750
3.2 De l’œuvre patrimonialisée au territoire ?	753
Conclusion générale	761
Entretiens menés	774
Bibliographie	776
Filmographie	798
Table des cartes	802
Table des figures	804
Table des tableaux	809
Table des photographies	810
Table des encadrés	811
Annexes	813
Résumés	918

Introduction générale

États-Unis, 4-13 avril 2010

Mon premier voyage aux États-Unis, à la découverte de « l'Ouest américain », prend prudemment la forme d'un circuit organisé qui commencera, sans surprise, à Los Angeles. Le premier arrêt, sur la plage de Venice, incite les membres du groupe, à la simple vue des cabines de sauveteurs plantées dans le sable, à se remémorer voire à rejouer les scènes du générique de la série *Baywatch/Alerte à Malibu* – ville en réalité située quelques kilomètres plus au nord ; plus que le Downtown ou que les interminables *suburbs* qui ne seront que traversés en bus, la priorité est donnée à l'exploration de Hollywood, véritable porte d'entrée touristique de la métropole et de la Californie plus largement ; le cinéma marque profondément l'imaginaire du quartier dont le nom a fini par désigner de façon métonymique l'ensemble de l'industrie américaine du cinéma qui s'y concentre dès le début du XX^e siècle (Leriche, J. Scott, 2008) ; il en marque aussi les paysages, la toponymie, autant que l'économie. Avant de nous laisser flâner sur Hollywood Boulevard, le guide nous montre quelques repères qui sont autant de lieux créés par le cinéma, tels que le TCL Chinese Theatre, le Walk of Fame ou The Hollywood Museum ; la « peopleisation » de l'espace est encore accentuée par la présence de chasseurs de pourboires grimés en personnages de fiction (Yoda, Spiderman, Charlot) qui arpentent les rues et invitent les touristes à se faire photographier à leurs côtés ou encore par la mise en scène des boutiques qui cherchent à se distinguer en mobilisant dans leur nom, leurs vitrines ou les produits vendus des références aux blockbusters américains. Le guide a également pris soin de décrire l'itinéraire qu'il nous faudra suivre pour profiter de la vue sur les lettres devenues patrimoniales du Mount Lee – « must see » que regretteront d'avoir manqué les quelques touristes bavards qui n'ont pas écouté attentivement les consignes.

Le voyage au sein de l'espace « peopleisé » se prolonge naturellement dans la ville voisine de Beverly Hills, résumée aux demeures de grandes stars du cinéma (Marylin Monroe) et à l'hôtel de *Pretty Woman* (Beverly Wilshire) ; en chemin, le guide attire notre attention sur l'hôtel de police que sa fonction ponctuelle de décor – « celui du *Flic de Beverly Hills* » – rend digne d'intérêt.

Le circuit doit se faire au pas de charge et il est déjà temps de quitter L.A. en étant bien conscient de ne pas l'avoir réellement découverte. Une formule plus onéreuse nous aurait permis de prolonger la visite par quelques sites qui ne nous seront donc que mentionnés lorsque le bus les longera, d'abord les gigantesques studios d'Universal puis les sièges d'autres grandes sociétés de production (les majors) dont les noms apparaissent dès les premières secondes de tant de films accumulés au cours de nos vies.

Au-delà de cette immersion dans ce cœur du cinéma mondial qui nourrit la métropolité et donc le rayonnement de la mégapole californienne, les références au cinéma ne nous quitteront plus jusqu'à la fin du séjour. Sur la Route 66, en direction du désert des Mojaves, le guide diffuse *Out of Rosenheim/Bagdad Café* (P. Adlon, 1987), film particulièrement remarqué en France (César du meilleur film étranger en 1989) et dont le visionnage accroît et justifie l'intérêt de l'étape suivante dans l'établissement isolé éponyme (à Newberry Springs) qui survit grâce à l'affluence régulière de touristes, français en particulier. Sur le chemin de Great Canyon, les références cinématographiques émanent cette fois des touristes eux-mêmes : les paysages désolés que nous traversons réveillent spontanément chez l'ami géographe qui m'accompagne les images et les émotions lancinantes qu'ont gravées en lui le film horrifique *The Hills have Eyes/La Colline a des yeux* (A. Aja, 2006), censé se dérouler dans le désert du Nouveau-Mexique, dans une ancienne ville de mineurs oubliée. Plus tard, le site de Lake Powell créé par le barrage de Glen Canyon construit sur le Colorado est explicitement présenté comme l'un des décors « mythiques » de *Planet of the Apes/La Planète des Singes* (F. Schaffner, 1968), preuve de sa capacité à suggérer d'autres mondes et à susciter l'enchantement. La Monument Valley sera notamment contemplée depuis le Ford's Point, en référence au réalisateur qui contribua à l'association durable de cet espace au genre du western et à l'Ouest américain (Foucher, 1977), témoignant du rôle du cinéma dans la valorisation (affective, identitaire, touristique et donc économique) d'un paysage. Sur la (longue) route de Las Vegas depuis Great Canyon, Kanab a été retenue comme un arrêt digne d'intérêt ; panneaux informatifs, cabines et photos d'acteurs (Ronald Reagan, Clint Eastwood) rappellent que ce « Little Hollywood » fut lui aussi un lieu de tournage de westerns sur lequel repose la touristicité de cette petite ville. À San Francisco enfin, le dernier repas se tiendra dans le restaurant « de » Forrest Gump (Bubba Gump Shrimp sur la pointe du Pier 39), l'un des établissements de la chaîne créée dans le sillage du film de R. Zemeckis (1994), offrant par ailleurs une vue sur la cinégénique prison d'Alcatraz ; c'est en convoquant un imaginaire collectif largement nourri de références audiovisuelles (de films et de séries comme *Charmed* ou *Twin Peaks*) – mais aussi musicales à l'image de la chanson de Maxime Le Forestier sortie en 1972 – que la ville nous est introduite, comme s'il s'agissait de

traquer dans la ville réelle les traces de la « ville enchantée » (Piéroni, Staszak, 2022) qui seront susceptibles de charmer immédiatement le visiteur.

Sans le vouloir, chaque voyage que nous effectuerons depuis aux États-Unis (désormais en autonomie – de Chicago à Yellowstone, de la Floride à la Bostwash –, ou avec des groupes scolaires – de New York à la Pennsylvanie en passant par le Texas) sera toujours lié, directement ou non, au cinéma ; de la statue de Rocky en haut des marches du Museum of Art de Philadelphie, à l'univers de Harry Potter recréé à Orlando, de l'immeuble « de » *Ghostbuster* à New York que notre guide montrera aux élèves à la ville de Scranton, popularisée par *The Office*, en passant par Dallas, dont la notoriété internationale doit beaucoup à la série éponyme. Les références cinématographiques sont omniprésentes, témoignages de la capacité de Hollywood à explorer la diversité du territoire américain pour produire ses œuvres et y planter ses décors. Elles sont aussi exploitées, volontiers mises en scène, par une diversité d'acteurs qui entendent valoriser les lieux créés ou utilisés par le cinéma, mais aussi par des médiateurs (voyagistes, guides) pour accroître l'intérêt des sites présentés aux touristes. Elles surgissent également dans l'esprit des visiteurs qui (re)découvrent des espaces enchantés rendus familiers par le visionnage d'œuvres de fiction qui nourrissent leur rapport au monde.

Les États-Unis sont sans doute la destination ciné-touristique par excellence, ce que favorise son statut de pôle de production et, plus incontestablement encore, de diffusion de films et de séries au moins depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Tout semble y être mis en œuvre pour attirer des tournages dans chaque État puis pour valoriser les décors utilisés, moyen de capter des dépenses, de générer de nouvelles activités, de gagner en visibilité et de « sortir du lot ». Ainsi, la production hollywoodienne et mondialisée de longs métrages et de séries finit par rendre l'ensemble du territoire américain familier et fascinant ; un cinéphile ou sériephile en viendrait à mieux connaître (du moins le pense-t-il) le territoire états-unien que le sien, y compris ses marges les plus reculées, de l'Alaska (*Into the Wild*) à Hawaï (*Magnum*), de Brokeback Mountain (*Le Secret de Brokeback Mountain/ Brokeback Mountain*, A. Lee, 2018) au désert des Mojaves (les westerns), des Everglades (*Dexter*) à Yellowstone (*Yellowstone*), d'Albuquerque (*Breaking Bad*) à Roswell (*Roswell, X-Files*), des ghettos de Baltimore (*The Wire/Sur écoute*) à Harlem (*Arnold et Willy*), quand ce n'est par des séries dont les personnages sillonnent de saison en saison le territoire américain dans toute sa diversité (*The Simpsons*) ; le stockage d'images filmiques dans l'esprit du spectateur conduit à une impression de « déjà vu » chez le touriste étranger, qui (re)connaît des espaces jusqu'alors fantasmés. Le cinéma est, on le sait, un puissant moteur du *soft power* (Nye, 1991) des États-Unis, un vecteur d'enchantement, un relais ancien et efficace de l'*American way of life*, de l'américanisation des

modes et du monde, promoteur aussi de ses paysages et de territoires bien au-delà de ses seules métropoles mondialisées et mondialisantes ; il est aussi, plus largement, un vecteur de développement économique, une industrie puissante, innovante et exportatrice qui nourrit donc tout autant le *hard power* du pays.

Si tout cela est sans doute bien connu dans le cas des États-Unis, le cinéma consomme et produit de multiples lieux (de production, de tournages, de projection, de promotion), des « territoires du cinéma » (Morice *et al.*, 2017) et des territoires sériels bien au-delà des États-Unis, et en particulier en Europe, vieux et grand pôle cinématographique (et touristique).

Espagne, Jùzcar, 5 août 2014

Nous découvrons Jùzcar à la faveur d'un voyage en Andalousie à l'été 2014. Niché dans les collines andalouses, au cœur d'une forêt de châtaigniers, relié par une petite route sinueuse jalonnée de villages blancs à la ville de Ronda plus au nord, Jùzcar (province de Málaga) et ses 225 habitants avait tout, à l'aube des années 2010, de l'espace rural menacé de marginalisation et confronté au défi de la revitalisation. L'histoire du village bascule pourtant en 2011 à la faveur d'un concours lancé par la société américaine Sony Pictures dans le cadre de la promotion du film d'animation *Les Schtroumpfs/The Smurfs* réalisé par Raja Gosnell. La commune, sans accueillir le moindre tournage, devient alors l'un des outils promotionnels annonçant la sortie du blockbuster américain. À la veille de cette dernière, l'équipe de production fait repeindre le village blanc en bleu et habille l'espace aux couleurs du film, offrant notamment une gigantesque statue du Grand Schtroumpf qui trône au cœur du territoire et en constitue le totem. Si la transformation en décor devait être temporaire, les habitants ont finalement décidé, à l'occasion d'un vote, que les maisons resteraient bleues – à l'exception d'un récalcitrant vite surnommé, évidemment, Gargamel. En passant du blanc au bleu, le village pittoresque mais mal identifié détonne. Très vite, celui qu'on appelle désormais « le village des Schtroumpfs » intègre les guides et les circuits touristiques, attirant d'abord des curieux, des journalistes en quête de nouvelles destinations insolites à proposer à leurs lecteurs, puis un tourisme de masse international. Dans les années 2010, les visiteurs affluent : les parkings sont parfois saturés, le bar et l'hôtel sortent de manière inespérée de leurs difficultés économiques et peinent même à répondre à la demande. Des commerces ouvrent et s'adaptent à une clientèle familiale qui souhaite flâner dans l'univers de Peyo ; on invente des animations ; les murs et le mobilier urbain se couvrent d'allusions aux personnages bleus et de champignons. Clairement, la marge rurale en proie à la dévitalisation s'affirme comme une nouvelle centralité touristique grâce à une forme de ciné-tourisme rendue possible par la mobilisation d'acteurs divers et en premier

lieu des élus et habitants qui ont assumé une stratégie de transformation en décor pour impulser une nouvelle dynamique de développement économique.

La mise en tourisme d'espaces en marge à la suite d'un film, déjà rencontrée aux États-Unis (Bagdad Café), n'est pas – ou n'est plus – exceptionnelle. Ce qui frappe, dans le cas de Júzcar, c'est que le phénomène s'est accompagné d'une profonde recomposition du territoire dans son intégralité au service de ce que Sylvie Brunel appellerait une « disneylandisation » (Brunel, 2006) soigneusement pensée. Le film fut ici un puissant vecteur de transformations socio-économiques, paysagères, dans un espace apparemment en marge. Pendant des années, les habitants ont appris à habiter un décor au point de devenir, peut-être, dépendants de ce tourisme singulier. C'est aussi une nouvelle image et une nouvelle identité que le film a fait émerger, au point qu'en Espagne Júzcar n'est souvent connu que sous le nom de « village des Schtroumpfs »¹. La communauté semble avoir invoqué l'enchantement associé à l'univers des créatures merveilleuses dans l'espoir qu'il rejaillisse sur l'ensemble du site.

Le cinéma est ici à l'origine d'un projet de démarginalisation soutenu par des fonds européens, sans même accueillir à proprement parler le tournage, preuve que bénéficiaire de l'enchantement du cinéma et utiliser ce dernier comme un outil de valorisation peuvent se faire de diverses manières. Ainsi, si le cinéma est, bien entendu, un potentiel vecteur de transformations socio-économiques et notamment (mais non exclusivement) de tourisme, il est aussi créateur de territoire(s). Les films (et, aujourd'hui, les séries télévisées) sont capables, dès lors qu'ils sont intégrés dans une stratégie de valorisation, de générer une recomposition profonde de l'image, de l'identité, de l'organisation d'un territoire y compris en marge ou *a priori* à l'écart des pôles de l'industrie cinématographique ; leur portée serait même suffisamment forte pour « sauver » – au moins provisoirement – un espace en marge.

Irlande du Nord, 15 octobre 2018

Professeur d'histoire-géographie en section européenne, il nous incombe d'organiser régulièrement des voyages scolaires dans le monde anglophone ; la destination proposée doit non seulement s'inscrire dans un projet pédagogique d'ouverture culturelle et linguistique mais aussi éveiller la curiosité, attirer un jeune public, en lui proposant une accroche qui permettra ensuite d'aller plus loin dans la découverte des lieux et de la culture du pays. Pendant longtemps, le choix de l'Irlande du Nord n'a pas l'évidence de Londres, des États-Unis ou de la République voisine du sud ; les *Troubles* et la crise industrielle entachent son image et sont

¹ On devine donc l'ampleur du traumatisme lorsque le titre de « village des Schtroumpfs » est retiré au village en 2017 en raison d'un litige financier avec les ayant droits de Peyo.

perçus comme des sources d'instabilité voire d'insécurité dissuasives. L'accueil du tournage de scènes de la série *Game of Thrones* de même que la remobilisation et la valorisation des traces du Titanic (dont la mémoire est largement réactivée par le film de James Cameron en 1997) dans la ville de Belfast, permettent d'éveiller l'attention et rendent la « destination » désirable auprès des élèves. L'enjeu devient alors pour nous de faire découvrir, en nous appuyant sur le cas du cinéma, comment cette région en marge du Royaume-Uni devenue terre de tournages mène sa reconversion et, dans le même temps, son changement d'image (Ballif, 2015) en tirant profit des tournages accueillis.

Bergues, été 2018

Avouons que nous avons vu *Bienvenue chez les Ch'tis* (D. Boon, 2008) bien tardivement, lors de sa diffusion à la télévision en 2010 ; notre réticence était sans doute liée à des *a priori* négatifs ou à une forme de snobisme déplacé : les extraits et les échos dans la presse, puis la « ch'timania » qu'il engendra à l'échelle nationale, nous donnaient l'impression – avec le recul sans doute exagérée – que le film enfermait le territoire dans des clichés peu valorisants, entretenant une forme de marginalisation symbolique, si ce n'est une stigmatisation de « notre » territoire et dans le même temps de ses habitants. Nous n'imaginions pas que le cinéma qu'inspire le nord de la France et ce film en particulier puissent provoquer localement un gain de touristicité voire une forme d'enchantement comme dans les multiples cas rencontrés lors de voyages dans des destinations plus lointaines.

Nous ne visitons pour la première fois Bergues, théâtre principal de la comédie de Dany Boon, qu'en 2018. L'office de tourisme propose depuis dix ans déjà un « Ch'ti tour » sur les traces du film devenu référence incontournable à laquelle s'associe cette petite ville du Nord. Sur la réserve, nous y prenons part en touriste, plus curieux de saisir la manière dont les acteurs locaux utilisent le film que d'être replongé dans l'univers de ce dernier. Nous fûmes frappés par la façon dont les guides et plus largement les acteurs locaux exploitaient l'œuvre pour mettre en valeur la ville et son patrimoine, le film n'étant manifestement pas vécu comme embarrassant. Alors que nous le pensions potentiellement stigmatisant, il est bien ici un vecteur de développement économique, touristique, de visibilité et est utilisé comme un levier précieux au moins par les acteurs du tourisme et par une partie de la population.

Le ciné-tourisme que nous associions jusqu'alors aux grandes destinations touristiques, aux pôles de cinéma, aux métropoles, aux grands espaces, pouvait s'implanter localement, dans une région *a priori* moins touristique et encore moins ciné-touristique (du moins le pensions nous). La manière dont *Bienvenue chez les Ch'tis* fut (et reste) exploité localement nous a amené à

déplacer et à approfondir notre réflexion sur les liens entre tournages et dynamiques des territoires à l'échelle régionale, sur les effets du cinéma sur un territoire qui nous paraissait (à tort) peu cinématographique.

Le cinéma est souvent convoqué pour présenter la région et ses caractéristiques, aussi bien dans les médias que dans la littérature scientifique (Carroué, 2017). À juste titre, les productions tournées dans le Nord-Pas-de-Calais (dans les Hauts-de-France aujourd'hui) et qui l'évoquent sont ainsi perçues comme des miroirs, grossissants bien souvent, de réalités socio-économiques, culturelles, paysagères, presque toujours pour en souligner des difficultés spécifiques – et assez peu, en revanche, pour introduire une réflexion sur ses dynamiques nouvelles ou ses réussites (nous verrons que les choses changent dans la communication menée par Pictanovo aujourd'hui par exemple).

Les liens entre les tournages de cinéma accueillis et les dynamiques engendrées sur le territoire local et régional ont inspiré une étude menée dans le cadre d'une deuxième année de Master et soutenue en janvier 2019.

La réflexion et le travail de terrain menés pendant deux années nous ont fait prendre conscience du poids, croissant, de la production d'œuvres filmiques tournées dans le Nord-Pas-de-Calais, les plus médiatisées d'entre-elles, volontiers associées au territoire dans l'imaginaire collectif, ne constituant finalement que la partie émergée de l'iceberg. Nous-même avons oublié combien de nombreuses œuvres familières voire célèbres avaient été tournées dans le Nord même si l'ancrage territorial est parfois secondaire voire masqué. Tout se passe comme si on ne gardait en mémoire des œuvres tournées dans « le Nord » que celles qui remobilisent un certain nombre de clichés, renforçant des représentations partagées et qui ne sont pas nécessairement fausses, entretenant un imaginaire « du Nord ».

Ces tournages de films sont de plus en plus convoités par la Région qui mène une politique spécifique en la matière, dès les années 1980, et sont désormais valorisés par la communication régionale, tant ils couvrent des enjeux multiples, d'image, de développement économique, d'attractivité touristique ; ces enjeux sont certes communs à tous les territoires français voire du monde entrés en compétition pour capter les tournages, mais ils sont sans doute spécifiques dans une région en crise puis en reconversion, qui cherche à reconstruire son image et à regagner en attractivité depuis un demi-siècle en misant notamment sur les industries culturelles et créatives. En dépit (ou à cause) de sa marginalisation passée (?), la région est bien devenue un pôle de tournage et apparaît régulièrement dans les fictions audiovisuelles.

Le temps de la thèse qui prolongea l'étude menée en Master à partir de 2020 fut celui d'un élargissement de la réflexion aux tournages de séries télévisées dans cette région, mais aussi en Wallonie, qui s'affirme également, plus récemment, comme une nouvelle terre de tournages. Le rapprochement était presque évident dans notre esprit, justifié à la fois, outre par la contiguïté territoriale, par la proximité de leurs caractéristiques socio-économiques (voire culturelles, linguistiques), par les points communs d'une partie des films accueillis (dans les thèmes abordés, les réalisateurs et les comédiens concernés), par le poids des coproductions entre ces deux espaces, par certains projets communs d'exploitation des traces de tournages, par l'existence d'une politique régionale wallonne nécessairement pensée en lien avec celle menée par sa voisine française.

Pour mener la réflexion sur les formes, les dynamiques, les enjeux, les espaces, les effets de ces tournages croissants de fictions dans ce contexte territorial, la notion de marge s'est imposée comme un outil notionnel privilégié. Nous avons été sensibilisé au renouvellement scientifique de cette notion au sein de la géographie française lors de son inscription aux programmes des concours de l'enseignement, puis amené à l'utiliser et à l'intégrer dans des préparations de cours à destination d'étudiants. Cette notion sur laquelle nous reviendrons dès les pages suivantes, avec ses limites et en raison même de ces limites, sans couvrir totalement le sujet, semble particulièrement stimulante pour réfléchir aux tournages de films et de séries dans ces deux régions que la fiction semble parfois enfermer dans les clichés de terres « excentriques et excentré[e]s » (Milhaud, 2017), d'« espaces « autres » » (Depraz, 2017). Dès le cas de *Bienvenue chez les Ch'tis* à Bergues, nous mesurons la tension entre deux logiques possibles et apparemment contradictoires des œuvres tournées et financées, une logique de marginalisation (symbolique) du territoire mis en scène, une autre de démarginalisation, touristique en particulier.

L'enjeu est ainsi de saisir la manière dont le cinéma et les séries dont les régions attirent les tournages peuvent contribuer à transformer les espaces, prendre une place dans la stratégie de reconversion, nourrir de nouvelles dynamiques avec le risque, peut-être, d'alimenter une image repoussoir. Ici, les questions de développement économique, de visibilité, de valorisation du territoire se mêlent et se heurtent parfois aux questions d'image du territoire, d'imaginaire potentiellement répulsif. Il ne s'agit pas seulement de se demander ce que le cinéma et les séries font avec la marge (comme matériau diégétique) mais aussi comment les acteurs de ces territoires parviennent ou non à tirer profit de ces tournages et des œuvres qui en découlent.

Ombres et lumière. La formule est connue, sans doute galvaudée. La lumière est ici celle du projecteur que les cinéastes braquent à la faveur du tournage sur les territoires étudiés et

parfois marginalisés, contribuant à les rendre visibles voire à les valoriser, sans que cela soit automatique. Ce coup de projecteur profite à des espaces jusqu'alors « dans l'ombre » (parce que moins visibles à l'écran et/ou parce qu'en marge sur le plan économique) ; certaines marges attirent d'ailleurs les cinéastes, parfois en raison même de leur marginalité (réelle ou supposée). Cette mise en lumière peut être prolongée une fois l'équipe de tournage repartie et exploitée par de multiples acteurs. Paradoxalement, elle peut aussi créer des effets d'ombre (nuisant au rayonnement du territoire, contribuant à la construction d'une image répulsive) ; le titre rend ainsi compte des effets ambigus des tournages qui ne bénéficient d'ailleurs qu'inégalement aux territoires, certains restant peu visibles à l'écran.

Le seul moment du tournage est insuffisant pour mener la réflexion. Il faut interroger l'ensemble des stratégies menées en amont et à différentes échelles qui contribuent à expliquer l'attractivité inégale des deux régions et de certains de leurs espaces, pour favoriser le tournage ou au contraire le compliquer ; en aval, il faut interroger la manière dont l'espace est monté puis montré, perçu et valorisé par les acteurs locaux en lien avec l'œuvre. Une telle réflexion a ceci de stimulant qu'elle permet de tirer profit de la diversité actuelle des branches de la géographie et de les croiser, mobilisant tout à la fois approche géoéconomique des tournages à l'échelle des deux régions (pourquoi là et pas ailleurs ? quelles ressources sont valorisées ? quels effets sur la production de richesses et le développement du territoire ?), aménagement du territoire (pour accueillir les tournages ou suite à ces derniers), géographie culturelle bien entendu puisqu'il faut nécessairement questionner les représentations et discours sur les espaces, ceux des cinéastes (et, à travers eux, de la société ?), ceux qui sont perçus par les spectateurs des œuvres et par les acteurs qui cherchent à en tirer profit, sans exclure le recours à des réflexions qui relèveraient de la géographie sociale (la construction et les dynamiques des marges et de la marginalité). Dès lors, les thématiques du cinéma, des séries, des industries culturelles et créatives plus largement, croiseront aussi celles du tourisme, du marketing territorial ou encore du patrimoine potentiellement ranimé, valorisé, parfois révélé à la faveur des tournages.

Le traditionnel « état de l'art » (partie 1) qui constitue la première partie du travail nous mènera, après avoir replacé la réflexion proposée dans le champ des études menées en géographie sur le cinéma, les séries et la marge, à préciser notre propos introductif en expliquant davantage notre démarche et à justifier nos choix. À ce titre, cette première partie est donc aussi une prolongation de l'introduction à notre travail de recherche proprement dit.

Dans les trois parties suivantes nous tâcherons d'apporter des éléments de réponse et de réflexion, en interrogeant d'abord les dynamiques des tournages dans les deux régions rapprochées (partie 2), la mise en scène des espaces dans les œuvres filmiques et sérielles et ses

potentiels effets sur l'image et l'imaginaire des territoires (partie 3), puis en présentant les différentes manières dont les tournages et les œuvres qui en résultent peuvent être exploités dans un objectif de développement économique, (ciné)touristique ou de valorisation du patrimoine (partie 4).

Première partie :

Planter le décor (état de l'art)

« Le cinéma produit du rêve et le rêve n'a pas de géographie »

Kamlesh Pandey, scénariste indien cité par Frédérique Bianchi (Bianchi, 2014)

« La marge, c'est ce qui permet [...] que les pages arrivent à tenir ensemble car s'il n'y avait pas de marge, on ne sait pas ce qu'on écrirait sur les pages [...] ».

Jean-Luc Godard interviewé par Christian Defaye, « Spécial Cinéma », RTS, 28/05/1990

INTRODUCTION DE LA PREMIÈRE PARTIE

Le cinéma est certes un producteur de rêves – Hollywood étant parfois qualifiée d’ « usine à rêves » – ou, peut-être plus exactement, d’imaginaire(s), notamment d’imaginaires géographiques². Longtemps réticente à s’éloigner de l’étude du terrain et du réel, la géographie s’est saisie des « territoires de l’imaginaire » qui inspirèrent la thématique du Festival international de géographie à Saint-Dié-des-Vosges en 2015. L’imaginaire influe sur la manière dont les individus et les sociétés *font avec* l’espace, sur leur manière d’habiter le monde, sur leur géographicit . Arts, médias et, en particulier, cinéma et séries télévisées reflètent, nourrissent et recomposent tout à la fois les imaginaires spatiaux et notamment des imaginaires collectifs qui pèsent sur « les façons dont les sociétés à la fois se conçoivent, se représentent et conçoivent et représentent leur monde » (Debarbieux, in Lévy, Lussault, 2013, p. 535).

Cet imaginaire que le cinéma nourrit et avec lequel il compose des univers et des récits s’ancré aussi dans des espaces réels – des pays, des régions, des villes, des lieux de tournage, des studios de production, de postproduction... – et s’inscrit dans des contextes historiques, économiques, socio-spatiaux, culturels qui le construisent et qu’il reflète en retour.

Nous commencerons donc par rappeler comment les géographes se sont saisis de cet objet d’étude qu’est le cinéma puis, plus récemment, les séries télévisées, proposant une diversité d’approches qui ont profondément inspiré le travail que nous soumettons ici.

Le périmètre retenu pour mener notre étude nous a amené à introduire dans notre réflexion la notion de marge, qui a connu elle aussi un renouvellement dans ses approches au sein de la géographie française ces dernières décennies. Nous interrogerons, dans le deuxième chapitre, la diversité des liens entre cinéma et séries d’une part, marges géographiques d’autre part, en montrant comment les marges inspirent le cinéma, comment ce dernier en fabrique, en consomme, en transforme, comment la fiction peut jouer sur l’imaginaire de la marge et avoir des effets sensibles sur les espaces de diverses manières.

Certaines  uvres de fiction, et en particulier celles qui sont les plus souvent associées aux deux territoires, renvoient (ou réduisent) le Nord-Pas-de-Calais et la Wallonie à une marginalisation qu’elles ont certes connue et en surlignent aussi une forme de marginalité tenace. Si de telles œuvres de fiction audiovisuelle peuvent avoir un effet sur l’image et

² Bernard Debarbieux définit l’imaginaire géographique comme « un ensemble d’ « images mentales » reliées entre elles qui confèrent une signification et une certaine cohérence à des espaces et à des spatialités » (in Lévy, Lussault, 2013, p. 535)

l'imaginaire des territoires étudiés, l'essor des tournages en leur sein est pourtant le signe de dynamiques économiques nouvelles qui sont loin d'être nécessairement problématiques. La troisième partie de ce thème permettra alors de présenter et de caractériser notre terrain d'étude en interrogeant sa marginalité réelle ou supposée. La problématique sera centrée sur les dynamiques de ces tournages croissants de films puis de séries dans les deux régions voisines et sur leurs effets, notamment sur une éventuelle (dé)marginalisation des territoires régionaux ou de certains de leurs espaces.

CHAPITRE 1

CINÉMA ET SÉRIES COMME OBJETS D'ÉTUDE EN GÉOGRAPHIE

Introduction

Dix ans après la publication d'un numéro des *Annales de géographie* consacré aux liens possibles entre la discipline et le cinéma (Staszak *et al.*, 2014), ce dernier n'est plus tant un « nouvel » objet d'étude pour les géographes. Il a déjà inspiré un nombre conséquent et croissant de travaux qui ont mis en évidence la diversité des usages et des apports du cinéma au sein d'une réflexion spatiale. C'est d'ailleurs dans la continuité de ces multiples sillons tracés par les chercheurs et sur lesquels nous reviendrons dans ce chapitre que nous inscrivons, modestement, notre projet. Nous avons fait le choix d'élargir toutefois la réflexion aux séries télévisées dont les tournages se multiplient sur les territoires (français et belge notamment), en réponse à une demande croissante du public à l'échelle internationale. Les séries, parfois perçues comme ce que Marcel Mauss appelle des « faits sociaux totaux » (Canova, Perrin, 2023), en viennent même, aux yeux de certains, à concurrencer le cinéma. Les travaux menés en géographie sur cet objet sont nécessairement plus récents et restent à ce jour plus rares, même si les questions qu'ils posent rejoignent en partie les réflexions jusqu'alors menées à propos du cinéma.

1. Géographie et cinéma : les multiples approches d'un objet d'étude désormais reconnu

En dépit de quelques articles et travaux remarquables, révélant en particulier la dimension géographique du western, la géographie française a tardé à faire du cinéma un véritable objet d'étude³. Il est toutefois aujourd'hui, pour reprendre la formule de Jean-François Staszak, « un

³ L'intérêt fut plus précoce au sein de la géographie culturelle anglo-saxonne. En 1994, Stuart S Aitken et Léo Z Zonn invitent ainsi les géographes à interroger la consommation et la production d'espace(s) et de lieux au cinéma, dégageant, dans une étude réunissant une quinzaine de chercheurs, de multiples pistes de réflexion stimulantes (Aitken, Zonn, 1994).

objet géographique qui gagne en légitimité » (Staszak, 2014) inspirant colloques, travaux de recherche, articles et ouvrages, et disposant significativement d'une entrée dans les dictionnaires de géographies les plus récents (Lévy, Lussault, 2013).

Art et industrie, miroir du monde et vecteur de transformations des territoires à toutes les échelles (Morice *et al.*, 2017), il est volontiers convoqué, exploité, étudié, au sein des divers courants de la discipline, inspirant tout à la fois des travaux en géographie économique et en géographie du tourisme, en aménagement du territoire et en urbanisme et, bien sûr, en géographie culturelle⁴ ; le film de cinéma est aussi un matériau précieux pour mener une réflexion géographique qui peut relever de la géopolitique (Delaporte, 2023), de la géographie sociale ou encore de la géographie environnementale comme le rappellent les éditions annuelles du Festival Géocinéma (André-Lamat *et al.*, 2016).

Le changement de regard porté sur le cinéma est favorisé par l'accélération, dans les années 1980-1990, du « tournant culturel » (Claval, 1995) qui s'accompagne d'un élargissement des thèmes abordés et de la légitimation de nouveaux objets d'étude révélateurs de représentations et d'imaginaires spatiaux. La géographie s'empare ainsi de la littérature⁵, de la musique⁶, des arts plastiques⁷ ou, plus tard, des jeux vidéo⁸. En France, un an après l'édition du Festival international de géographie de Saint-Dié-des-Vosges consacrée aux « Territoires de l'imaginaire », des géographes (Desbois *et al.* 2016) invitent leurs collègues à placer la fiction, et notamment le cinéma, « au cœur » de la discipline, sans se limiter à une approche géoéconomique de l'industrie et sans négliger ou mépriser le cinéma populaire. Moins de dix ans plus tard, il nous semble que cet appel a été entendu et l'apport du cinéma à la géographie est déjà largement documenté.

⁴ Autant pour ceux qui définissent la « géographie culturelle » comme une géographie attentive à l'étude des faits de culture (Boris Grésillon) que pour ceux qui lui donnent un sens plus vaste, promouvant l'étude des réalités géographiques en entrant par la culture (Paul Claval, pour qui la géographie peut être considérée comme la « discipline de l'expérience que les hommes ont de la terre, de la manière dont ils la perçoivent, la comprennent, l'utilisent, l'habitent et donnent ainsi un sens à leur existence » – Claval, 2003).

⁵ Armand Frémont, 1976, *La région espace vécu*, Paris : PUF, coll. SUP, 223 p. ; Jean-Louis Tissier, 2007, « Géographie et littérature, présentation », *Bulletin de l'Association de Géographes Français*, 84, 3, pp. 243-247 ; Henri Desbois et Philippe Gervais-Lambony, 2022, « *Les lieux que nous avons connus...* ». *Deux essais sur la géographie, l'humain et la littérature*, Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. Humanités – Hominités, 144 p. ; Pierre Arnould (dir.), 2018 *Les Géographies de Tintin*, Paris : CNRS Éditions, 272 p.

⁶ Susan J Smith, 1994, « Soundscape », *Area*, 26, pp. 232-240 ; Jean-Marie Romagnan, 2000, « La musique : un nouveau terrain pour les géographes », *Géographies et Cultures*, 36, pp. 197-126 ; Nicolas Canova, Philippe Bourdeau, Olivier Soubeyran, 2014, *La Petite musique des territoires : Arts, espaces et sociétés*, Paris : CNRS Éditions, 242 p. ; Nicolas Canova, 2014, *La Musique au cœur de l'analyse géographique*, Paris : L'Harmattan, coll. Musiques et champ social, 220 p.

⁷ Anne Volvey, 2007, « Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain », *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, 129-130, pp. 3-25.

⁸ Hovig Ter Minassian et Samuel Rufat, 2008, « Et si les jeux vidéo servaient à comprendre la géographie ? », *Cybergéographie : European Journal of Geography* [En ligne], Science et Toile, document 418, consulté le 1 octobre 2023. DOI : doi.org/10.4000/cybergeographie.17502

Cette réflexion géographique se nourrit également des *films studies* (Harvey, 1989, Aitken et Zonn, 1994) qui posent la question de l'espace au cinéma et de la manière dont il est cadré, projeté sur l'écran, perçu, s'inscrivant dans ce « tournant spatial » qui traverse les sciences humaines et sociales et qui semble s'affirmer dans les années 1980 (Calbérac *et al.*, 2021). L'étude de référence reste sans doute celle du théoricien du cinéma André Gardies qui, dès les premières pages de son ouvrage, souligne l'évidente spatialité du cinéma, s'attachant à dégager les formes et les fonctions de « l'espace au cinéma », en posant de multiples jalons et en proposant de nombreuses notions qui inspirent toujours les géographes et notamment ceux qui rédigent la préface de sa récente réédition (Gardies, 2019).

L'espace constitue certes l'un des « matériaux de base » du film (Pleven, 2014) mais sa dimension spatiale va au-delà. Le cinéma mont(r)e des espaces, se fait sur des espaces, en crée, en recompose, contribue à transformer le regard porté sur les lieux, la manière de les aménager, de tisser des liens avec eux. En effet, pour les chercheurs en géographie culturelle, le cinéma est aussi un art qui constitue, pour reprendre la formule de Bertrand Pleven et d'Alfonso Pinto, une « écriture de la terre, une *géo-graphie* qui se nourrit de, autant qu'elle nourrit, notre géographicit   », notre manière d'habiter le monde (Pinto, Pleven, 2019). Ce sont toutes ces « espèces d'espaces » (Pinto, Pleven, 2019, p. 2, en référence au titre de l'ouvrage de Georges Perec) charriés par le cinéma qui interrogent le géographe.

1.1 Une approche géoéconomique du cinéma

1.1.1 Le cinéma comme industrie

Le cinéma peut être abordé comme une industrie qui met en jeu un ensemble d'acteurs, de moyens (humains, financiers, techniques), d'activités et de lieux permettant l'assemblage et la mise en mouvement d'un enchaînement de photogrammes qui suivent une trame narrative et qui, une fois projetés, ont le pouvoir d'agir sur un public potentiellement vaste. Le cinéma est donc « une création collective » (Farchy, 2004) qui relève à la fois de logiques artistiques et industrielles⁹.

Il peut d'abord être pensé comme une industrie en soi – on parle fréquemment d'industrie « du cinéma » – visant la production d'œuvres à la nature et aux formats variables, courts et longs métrages, films de fiction, d'animation et documentaires. On distingue parfois la filière

⁹ Cette double dimension du cinéma transpar  t à travers le transfert de la tutelle du CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée), d'abord confiée au ministère de l'Industrie avant de rejoindre sous André Malraux celui de la Culture.

audiovisuelle de la filière cinématographique, même si elles sont aujourd’hui de plus en plus imbriquées (Creton, 2000)¹⁰. Pour Bruno Lusso, la filière audiovisuelle constitue, avec celle du logiciel et du jeu vidéo, une partie de ce que les institutions publiques françaises qualifient de secteur de l’image en mouvement (Lusso, 2011).

Plus largement encore, la production cinématographique (comme la production sérielle) appartient au champ des industries culturelles et/ou créatives, formule à première vue oxymorique qui rend bien compte du statut hybride des biens culturels. Elles couvrent à la fois la conception, la production et la commercialisation de contenus créatifs, de biens ou de services culturels. De fait, les films de cinéma tout comme les séries télévisées ont aussi une valeur marchande et contribuent à la création de richesses, d’activités, d’emplois, au dynamisme d’une « économie culturelle » et à la transformation de territoires en lien avec celle-ci.

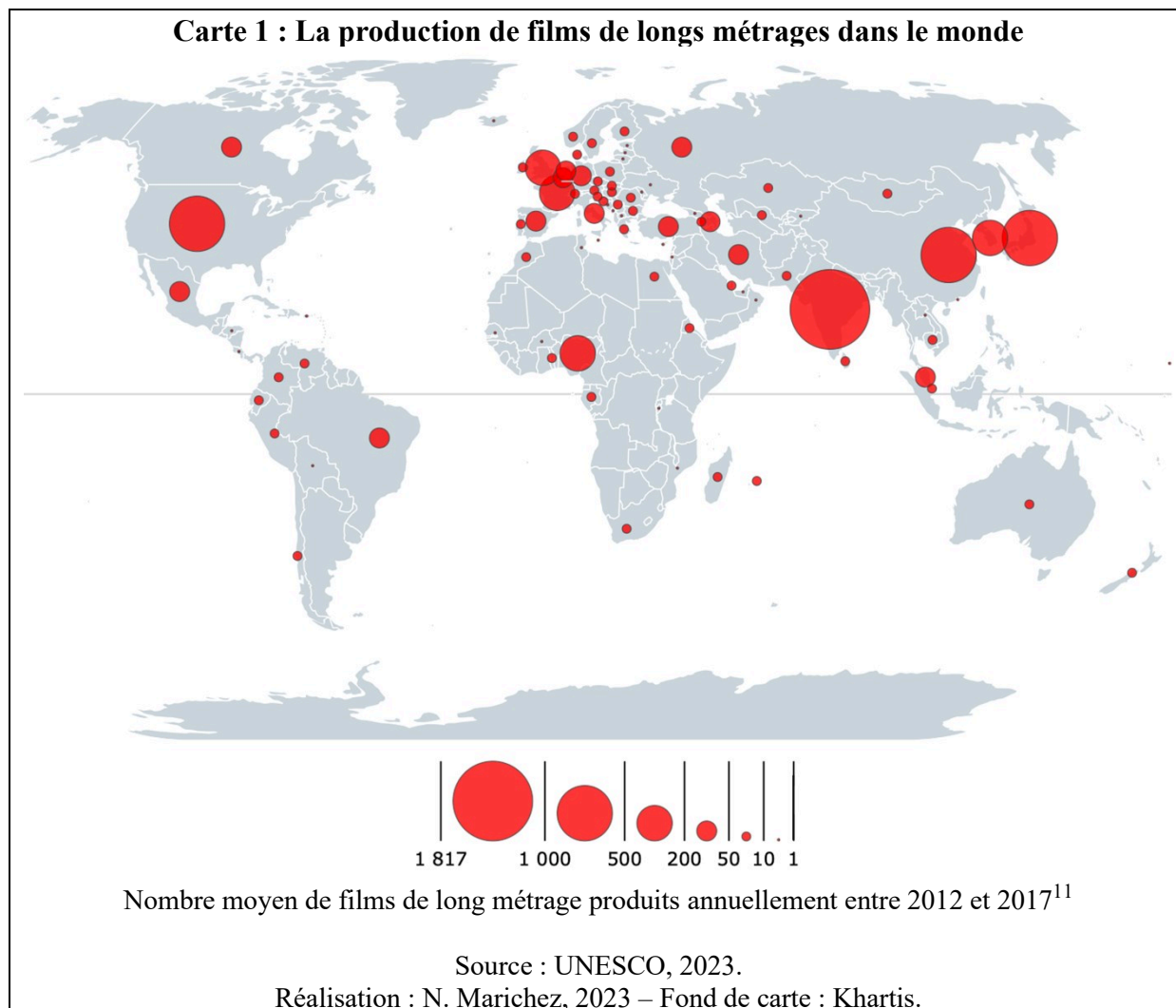
1.1.2 Les espaces de la production cinématographique et leurs dynamiques

Les économistes (Farchy, 2004) distinguent au sein de la filière cinématographique différentes phases au cours desquelles s’articule ce qu’on appelle parfois « la chaîne du film » (Collard *et al.*, 2016) : la création du produit filmique (écriture, développement, préproduction, tournage, post-production), la distribution, la commercialisation ; elles mobilisent de nombreux métiers qui ne relèvent d’ailleurs pas exclusivement de l’industrie du cinéma.

La manière dont cette industrie du cinéma s’organise à l’échelle mondiale a donné lieu à des travaux de géographie économique dégagant les logiques de localisation des activités liées à la fabrication des films dans toutes ses étapes et à différentes échelles (Scott, 2018). Ils s’inscrivent aussi dans une réflexion plus vaste menée, depuis les années 1990, sur la manière dont les industries créatives s’organisent et recomposent les espaces, mettant en évidence les logiques de concentration des activités créatives, et notamment audiovisuelles et cinématographiques, dans de grandes agglomérations, à proximité des ressources et des marchés, au sein desquelles elles sont de plus en plus perçues comme des leviers de (re)développement économique et de régénération culturelle (Landry, 2008, Florida, 2012).

¹⁰ L’INSEE rassemble ainsi la production, la post-production, la distribution de films cinématographiques, de programmes de télévision mais aussi la production d’enregistrements sonores, l’édition musicale ou encore la diffusion de programmes radio au sein des « activités audiovisuelles » (INSEE, 2023, <https://www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c1843>). L’audiovisuel et le cinéma sont également constitutifs, aux côtés de la publicité, de l’animation ou des jeux vidéo, de l’industrie du multimédia, regroupant « l’ensemble des activités visant à créer des images en mouvement » (Lusso, 2011, p. 14).

En matière de cinéma précisément, la phase de production entendue au sens strict, celle de l'investissement financier souvent lourd consenti par le responsable du projet pour parvenir finalement à la mise sur le marché d'un produit filmique, est déterminante.



Les données concernant le nombre de films produits chaque année dans les différents États témoignent du caractère concentré de la production cinématographique à l'échelle

¹¹ La moyenne, pour certains pays, a été réalisée sur trois ou quatre années. Les pays grisés sans figuré ponctuel sont ceux dans lesquels la production est faible mais pour lesquels les données manquent ou ne sont pas assez nombreuses pour être significatives. Les données concernant le Nigéria proviennent d'une autre source : <https://www.nigerianstat.gov.ng/pdfuploads/Nollywood%20Movies%20Production%20Data%20-%20Q2%202017%20to%20Q1%202021.pdf> Dans le cas du Japon, de la Corée du Sud et de l'Inde, les données de l'UNESCO ne permettent pas de distinguer les films de fiction des autres types de longs métrages. La part du cinéma d'animation dans les deux premiers cas est sans doute non négligeable. Nous n'avons pris en compte que les films de long métrage de fiction, en écartant les films d'animation et de documentaire, parfois surreprésentés dans certains pays (Suisse, Ouzbékistan, Sénégal, Danemark, Autriche). Les films comptabilisés sont à la fois des œuvres financées à 100 % nationalement ou des coproductions internationales.

mondiale, reflétant une économie d'archipels dominée par des îlots d'inégale puissance. Les États-Unis restent sans surprise un pôle majeur même s'ils sont rattrapés, en nombre de longs métrages produits, par l'Union indienne (Bollywood), la Chine voire le Nigéria. L'Europe reste, quoique loin derrière, un autre pôle dynamique ; la production de films de long métrage y est assurée par un nombre relativement important d'entreprises souvent aux dimensions modestes, fréquemment créées à la faveur d'un film unique (Creton, 2020)¹². Dans cette région du monde, la France est, de longue date, l'un des principaux pôles, produisant 287 films de fiction en 2022. La production de films belges (francophones) reste assez faible (Collard *et al.*, 2016), freinée par son coût élevé alors que le marché intérieur belge est étroit et fragmenté sur le plan linguistique – le public francophone étant par ailleurs volontiers consommateur de films français ; les années 2000 furent pourtant celles d'une prise de conscience des autorités politiques qui ont multiplié les initiatives pour renforcer et promouvoir l'industrie du cinéma et encourager la production de films et, plus récemment, de séries. La très grande majorité des films belges d'expression française restent des coproductions (75 à 80 % selon les années), très largement menées avec la France (Collard *et al.*, 2016). Dans un contexte de concurrence internationale, ces deux pays mènent des stratégies visant à protéger et valoriser leur production cinématographique, source de richesse, d'emplois et de *soft power*¹³, tout en essayant d'attirer la production et le tournage d'œuvres étrangères sur leur territoire grâce à des dispositifs d'aides et d'incitations fiscales ou encore à l'aménagement d'équipements susceptibles de séduire les producteurs.

Pour Allen J Scott, les multiples centres de production qui résistent à Hollywood parviennent à produire voire à exporter des œuvres à succès (animation japonaise, telenovelas du Brésil, tentatives de Bollywood pour exporter ses œuvres) et à s'inscrire dans la compétition internationale, ne fonctionnent pas de manière isolée mais sont au contraire amenés à s'intégrer aux réseaux mondiaux, suggérant l'affirmation selon lui d'un système de production audiovisuel mondial plus polycentrique (Scott, 2004¹⁴).

La production n'implique pourtant pas que l'intégralité du film soit fabriquée sur le territoire national, loin de là. Le cinéma n'échappe pas aux logiques de réorganisation de la

¹² En Belgique francophone, F. Collard *et al.* (2016) comptent 14 sociétés de production ayant réalisé au moins cinq longs métrages entre 2011 et 2015, dont les Film du Fleuve (société de production des frères Dardenne), Scope Pictures ou Entre Chien et Loup.

¹³ « Il faut construire et faire rayonner l'image de marque « France ». Le cinéma et l'audiovisuel doivent être des instruments majeurs de notre stratégie d'influence à l'échelle mondiale, de notre *soft power* ! », F. Bredin, présidente du CNC, 2018, https://www.cnc.fr/cinema/communiqués-de-presse/tournage-et-tourisme--de-nouvelles-opportunités-pour-les-territoires_112198

¹⁴ « points toward a much more polycentric and polyphonic global audiovisual production system in the future » (Scott, 2004, p. 475).

production à l'échelle internationale et à la mise en œuvre d'une division internationale du processus de production. Il convient donc de nuancer l'analyse de la carte (*carte 1*) qui montre mal l'organisation complexe et souvent réticulaire de la production cinématographique qui connaît en réalité une forme de déconcentration à l'échelle internationale. Allen J Scott rappelle par exemple (Scott, 2004) que les grands centres de production (États-Unis, Europe) tendent à se consacrer à la conception et aux tâches créatives tandis que les autres tâches productives sont transférées vers des centres satellites parfois éloignés. Ainsi, parmi les nombreuses productions hollywoodiennes, plusieurs sont tournées dans des studios ou en décors naturels au Canada, en Australie ou au Mexique (voire, dans le cas de *Dunkirk/Dunkerque* de Christopher Nolan, en France). La carte met peu en évidence, par exemple, l'attractivité des pays d'Europe de l'Est qui, cumulant un coût de la main d'œuvre moindre, des dispositions fiscales avantageuses, une diversité de « décors » et des équipements audiovisuels de qualité que les pouvoirs publics ont aménagés, s'intègrent dans le processus de production cinématographique sans être pourtant (encore ?) de gros producteurs.

À plus grande échelle, au sein de ces pays, les activités liées au cinéma tendent à se concentrer dans les grandes métropoles (Bombay, Hong Kong, Shanghai, Séoul, Tokyo, Londres, Paris, Rome, Berlin, Madrid, Téhéran, Bangkok) qui disposent des plus grands studios (Pinewood à Londres, Paramount ou MGM à Hollywood, Babelsberg à Berlin...) et abritent parfois de véritables clusters favorables à la création et à l'innovation, dont Hollywood est l'archétype (Scott, 2005). Regroupant tout à la fois les sièges des acteurs clés de la filière image, constituant des réservoirs de talents, bénéficiant des services, d'infrastructures culturelles, d'équipements (studios) et d'une meilleure accessibilité, elles permettent des économies d'échelle. De grandes agglomérations apparaissent comme des satellites des grands pôles de production disposant de clusters secondaires qui accueillent des tournages délocalisés dans leurs studios comme Prague (studios Barrandov), Budapest, Lodz ou Toronto. Vancouver, au sein d'une Colombie-Britannique qui bénéficie d'une politique fiscale attractive, est ainsi devenue la « doublure » de multiples métropoles états-uniennes (dont New-York), censée pouvoir évoquer « la » ville nord-américaine (Ambal, 2016).

L'analyse des territoires de l'industrie du cinéma doit ainsi être prolongée à l'échelle nationale. Les activités, notamment celles de la production ou de la post-production, tendent à se concentrer dans les métropoles. En Belgique, les industries culturelles et créatives et plus particulièrement les activités relevant du secteur audiovisuel, sont d'abord regroupées à Bruxelles (Collard *et al.*, 2016) qui cumule les sièges de chaînes de télévision, la majorité des sociétés de production et les financeurs. En France, l'Ile-de-France et, plus précisément, le cœur

même de l'agglomération, concentre en 2022 70 % des emplois dans les secteurs du cinéma et de l'audiovisuel (68 000)¹⁵, 69 % des entreprises de production cinématographique, 63 % des entreprises de production audiovisuelle, 55 % de la filière cinéma et 64 % de la filière image¹⁶, plus de 50 % des tournages effectués dans le pays, Paris se présentant même comme la ville la plus filmée au monde. Le déséquilibre amène ainsi Bruno Lusso à transposer dans le domaine audiovisuel la formule de Jean-François Gravier « Paris et le désert français », soulignant que la concurrence à laquelle Paris doit faire face est nettement plus internationale que régionale (Lusso, 2011). Il met toutefois en évidence, dans sa thèse de doctorat, la manière dont certains territoires régionaux ou métropolitains émergent, inégalement, comme de nouvelles terres de l'image en mouvement. Les Hauts-de-France comme la Wallonie en Belgique s'intègrent ainsi dans les systèmes de production d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles en se dotant de politiques favorables aux productions et/ou aux tournages, d'infrastructures, voire de pôles spécialisés (la Plaine Images à Tourcoing, le Pôle Image de Liège). La filière image favorise, dans ces régions comme dans d'autres, la création de nouveaux lieux et notamment de studios ou d'équipements propices à la post-production¹⁷ qui permettent souvent la requalification de friches industrielles par la culture (Gravari-Barbas, 2004). Ces investissements stratégiques en faveur d'équipements appelés à être sans cesse modernisés pour suivre les innovations technologiques dans le domaine du numérique (Farchy, 2004, p.18), accroissent l'attractivité et la compétitivité du territoire et créent de nouveaux emplois, parfois en décalage toutefois avec la formation des populations locales des quartiers marginalisés sur lesquels sont implantées ces activités créatives (Cité du Cinéma à Paris), générant alors un phénomène de *spatial mismatch*. L'impact économique des activités audiovisuelles sur le territoire est d'ailleurs inégal ou du moins parfois surestimé, comme le montre Ivan Turok dans le cas de l'Écosse (Turok, 2003).

Les tournages semblent quant à eux, du moins à première vue, pouvoir concerner de nombreux territoires ; l'espace qui accueille le tournage peut en espérer des retombées, inégales et incertaines cependant (Rot, 2019). En France, les régions et, en leur sein, certaines villes, semblent s'être lancées aujourd'hui dans une course aux tournages susceptibles d'alimenter l'industrie audiovisuelle locale, de susciter des retombées multiples et d'agir sur l'image du

¹⁵ Institut Paris Région, 2021.

¹⁶ Audiens, étude emploi cinéma et audiovisuel 2019-2021, en ligne, <https://www.filmparisregion.com/fr/choisir-ile-de-france/chiffres-clefs>

¹⁷ La post-production désigne l'ensemble des tâches, des acteurs, des lieux qui permettent de transformer l'œuvre filmée en film abouti et commercialisable. Elle intègre notamment le doublage, le montage image, l'image son, la postsynchronisation.

territoire. L'Occitanie s'est ainsi hissée, entre 2016 et 2020, de la cinquième à la deuxième place, derrière l'Ile-de-France, dans le classement des régions attirant le plus de tournages¹⁸.

1.1.3 Un bouleversement des modes et des espaces de diffusion et de consommation du cinéma

La phase de distribution et de commercialisation, dominée par quelques grands groupes tels que les majors françaises Pathé, Gaumont ou UGC, est plus secondaire dans notre réflexion, même si elle influe naturellement sur la visibilité des films tournés. Toutefois, la projection sur un grand écran de cinéma est, nous y reviendrons, loin d'être l'unique moment assurant la visibilité de l'œuvre¹⁹. Le cinéma est même désormais consommé essentiellement en dehors des salles obscures, au point que, pour Joëlle Farchy, « la culture cinématographique s'acquiert d'abord hors des salles » (Farchy, 2004²⁰), les spectateurs se déplaçant de manière plus exceptionnelle et attendant une mise à disposition, de plus en plus rapide et aisée, par d'autres canaux de diffusion²¹ ; l'émergence de nouveaux acteurs comme Netflix qui produisent des films parfois directement mis en catalogue sans sortir en salle bouleverse encore la « chronologie des médias » (*fig. 1*) qui, en France, encadre traditionnellement les étapes de la vie d'un long métrage.

Ces espaces pensés pour la projection et la consommation de films inspirent également des travaux aux géographes. Les multiplexes, qui se répandent dans les années 1990, ont vite été pensés comme des équipements stratégiques et convoités, des « locomotives » susceptibles de ramener de la centralité, d'abord de loisirs, au sein des périphéries urbaines, en accélérant parfois dans le même temps la crise des cinémas traditionnels de centre-ville (Blin, 1999 ; Bourdin, 2005).

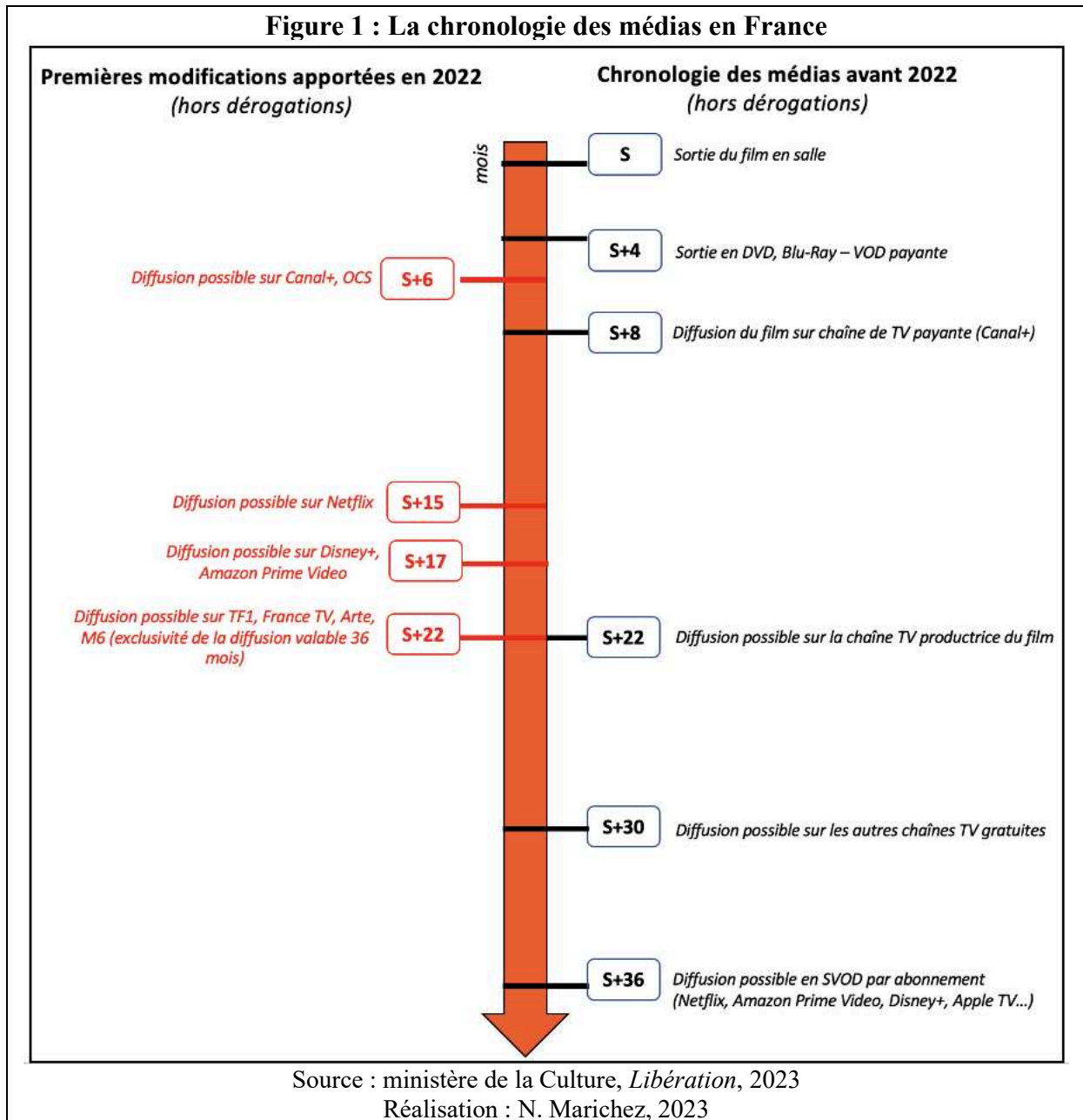
¹⁸ La région cumule 2141 jours de tournage en 2020 contre 580 cinq ans plus tôt.

¹⁹ Face à la concurrence de Netflix, certains acteurs du monde du cinéma en viennent, de manière discutable, à défendre la définition du film comme œuvre nécessairement diffusée dans une salle de spectacle. Rappelant la polysémie du terme, l'œuvre serait alors indissociable d'un type d'espace pour lequel elle serait pensée. Radu Mihaileanu, président de l'ARP (Association des auteurs-réalisateurs-producteurs), parle ainsi de *webfilms* pour évoquer (et disqualifier ?) les films diffusés immédiatement sur le web ou sur une plateforme (Cousin, 2018, p. 101). Une telle définition oublie toutefois que, depuis des décennies, beaucoup de films sont désormais découverts en dehors du cinéma, notamment sur des écrans de télévision.

²⁰ Elle précise que, en France, seuls 2 films sur 100 sont vus au cinéma (p. 35).

²¹ Dans le cas français, les œuvres qui restent massivement découvertes en salle sont alors les blockbusters américains, même si les comédies populaires parviennent régulièrement, depuis *Les Visiteurs* (J.-M. Poiré, 1993), à déplacer un public nombreux.

Figure 1 : La chronologie des médias en France



La redéfinition rapide des espaces de diffusion du cinéma n'est pas sans effet sur l'expérience du spectateur et sur la manière dont il perçoit le film et l'espace filmé. L'interrogation porte alors sur ce qu'on appelle l'espace cinématographique, ou « spectatorial ». André Gardies s'attache ainsi, dans le premier chapitre de son étude de référence, à analyser le « dispositif spectaculaire » mis en œuvre dès le franchissement des portes du cinéma en montrant comment il transforme presque insidieusement le « sujet social » en « spectateur » (Gardies, 2019).

Les transformations rapides de la manière de consommer les films ont fragilisé le « dispositif cinématographique classique » (Creton, 2020, p. 26) et rendu cet espace spectatorial pluriel. De la télécommande au magnétoscope puis au DVD, du home cinéma à la diffusion en vidéo à la

demande, les progrès technologiques rapides et rapprochés ont également rendu le spectateur plus autonome dans son rapport au film, lui donnant le pouvoir d'accélérer l'œuvre ou de la ralentir, de faire un arrêt sur image et de rechercher des informations sur son contenu, de disposer diversement de son corps et de son temps pendant la diffusion d'œuvres devenues plus facilement accessibles à n'importe quel endroit ou presque, ne serait-ce que par un smartphone.

La question de la visibilité des longs métrages par le public pose aussi celle de leur exportation. Un grand pays producteur de cinéma n'est ainsi pas nécessairement un grand exportateur et les États-Unis, concurrencés en termes de films produits, dominent toujours très largement le marché mondial. La France reste l'un des principaux exportateurs de cinéma dans le monde, même si la diffusion des films français est très inégale selon les continents, plus du tiers des recettes d'exportation étant concentré en Europe de l'Ouest²². La promotion du cinéma français à l'étranger est assurée par Unifrance, organisme dépendant du CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée) chargé de la valorisation et de l'exportation du cinéma français dans le monde. Les festivals jouent également un rôle clé dans la promotion et la visibilité internationales du cinéma français comme, d'ailleurs, du cinéma belge francophone. L'exportation des films peut contribuer au rayonnement, à l'attractivité et à la puissance des États dont ils sont originaires et sont bien des outils de *soft power* convoités (Dagnaud 2011, Delaporte 2023).

1.2 Le cinéma, miroir du monde et vecteur de représentations spatiales

1.2.1 Prendre l'espace diégétique au sérieux

L'espace peut aussi être étudié comme « matériau de base » du film (Gardies, 2019, p. 10). Le film fait naître un espace diégétique (espace fictionnel ou encore filmique) qui constitue le milieu dans lequel l'intrigue se déroule et dans lequel les personnages évoluent ; ce monde plus ou moins imaginaire mais qui intègre et réagence des fragments d'espaces « réels » est aussi ce qu'en perçoit le spectateur et, pour reprendre la formule d'Eudes Girard, il « échappe, en partie, au dispositif cinématographique qui l'a généré pour être aussi « travaillé » d'une certaine manière par le spectateur » (Girard, 2019, p. 82). Jacques Lévy précise à juste titre le rôle non négligeable qu'y joue le son, qui agit sur le rapport entre le spectateur et l'univers diégétique, expliquant par exemple comment la musique utilisée dans les films commerciaux

²² CNC, L'exportation des films français en 2021, septembre 2022. En ligne : <https://www.cnc.fr/documents/36995/1617915/L'exportation+des+films+français+en+2021.pdf/6d35d755-fad4-0c59-82ee-2d819b9df446?t=1664454090781>

parvient à arracher le spectateur de « l'hétérotopie cinématographique » pour le projeter au sein de l'univers sensoriel et émotionnel du film (Lévy, 2013).

Dans le sillage des *film studies* et notamment des travaux d'André Gardies, les géographes ont exploré – et parfois même essayé de cartographier – ces espaces diégétiques (Harvey, 1989, Aitken et Zonn, 1994). Leur réflexion a d'abord privilégié certains genres jugés plus évidemment « géographiques », comme les westerns ou des œuvres de cinéastes accordant une place singulière au paysage (Escher, 2006) à l'image de Wim Wenders ou de Terrence Malick. La place de l'espace diégétique est cependant inégale, parfois secondaire quand l'espace n'est qu'un contenant, un décor, une toile de fond, un « espace indifférencié » (Deleuze, 1983, p. 169). Jacques Lévy (Lévy, 2013) déplore ainsi le recul du nombre des longs plans-séquence propices à la contemplation²³. Des cinéastes continuent toutefois de donner du temps à l'espace²⁴, tel Bruno Dumont qui propose une approche phénoménologique du paysage que le spectateur est régulièrement amené à saisir à travers le regard des personnages. De multiples genres semblent par ailleurs accorder une place singulière voire centrale à l'espace, en en faisant presque un acteur, du moins un actant, comme les films de fantasy qui forgent de véritables univers imaginaires ou encore les films de zombie (Pinto, 2014, Borzakian, 2019).

La place et la fonction de l'espace au sein des films sont extrêmement variables. André Gardies proposait déjà en 1993 une typologie des espaces diégétiques en fonction du rôle qui leur est attribué, distinguant par exemple les cas de lieux « acteurs » du film des lieux « référentiels » qui constituent « le théâtre des événements »²⁵. Carte, *establishing shots*²⁶, vue sur une « synecdoque territorialisante » (Debarbieux, 1995) (la tour Eiffel, Westminster Palace, la Place Saint-Pierre, un beffroi, les tours de Dubaï) ou sur un géotype (un grand ensemble, un quartier d'affaires, un lotissement pavillonnaire, une cité minière) peuvent suffire pour planter le décor et suggérer au spectateur le lieu ou le type d'espace dans lequel la scène à venir est censée se dérouler. Les sons et notamment la musique peuvent également agir comme des « signatures sonores stéréotypées » (Lévy, 2013), qu'il s'agisse de la mélodie de Big Ben ou du carillon du beffroi, des sirènes de police de New York ou d'airs de la chanson française joués par un orgue de Barbarie, permettant de localiser la scène presque instantanément. Pour le

²³ Il précise que la durée moyenne d'un plan a été divisée par deux en cinquante ans, passant de 10 à 5 secondes.

²⁴ Nous reprenons ici une formule utilisée par Bertrand Plevin dans l'émission « Géographie à la carte » (France Culture, le 23/06/2022).

²⁵ Gardies, p. 13. La typologie est présentée aux pages 78-79.

²⁶ Plan de situation inséré au sein de la fiction pour la placer dans un contexte spatial (une vue du pont de Brooklyn et de Manhattan pour suggérer New York par exemple).

cinéaste, l'objectif est d'abord de parvenir à évoquer facilement l'espace, en mobilisant volontiers des clichés²⁷ connus du public, plus que de le représenter fidèlement.

L'espace qui naît et se déploie au fil de l'œuvre est toutefois loin de se réduire systématiquement à une toile de fond secondaire. Il s'agit bien d'une construction avec laquelle les personnages sont nécessairement en lien et qui peut être analysée, par exemple dans sa dimension sémiotique, et placée au centre même de la réflexion géographique. Bertrand Pleven s'attache ainsi à interroger la géographicit  qu'expriment les œuvres de fiction, c'est-à-dire, dans le sens que lui donne  ric Dardel (Dardel, 1990), la relation de l'homme à la terre en incluant sa dimension existentielle, la manière même dont les personnages tissent des liens avec l'espace et l'habitent. Construction, l'espace diégétique l'est aussi dans la mesure où il est à la fois un « miroir » qui reflète des imaginaires spatiaux, un discours sur le monde – celui du cinéaste et/ou d'une partie de la société – tout en étant aussi un vecteur de représentations. En ce sens, le cinéma constitue bien une «  criture de l'espace » (Pleven, 2015) qui a donc une dimension éminemment géographique.

1.2.2 Une grille de lecture du monde et un vecteur d'imaginaires spatiaux

Dans *Le Testament breton*, dans lequel il laisse transparaître son goût pour la géographie physique de la Bretagne, Philippe Le Guillou confesse avec regret :

« Je ne serai jamais un parfait géographe. Il entrait dans mes représentations trop d'irrationnel lié aux légendes qui m'avaient été transmises et dont le climat et les sortilèges me marquaient durablement »²⁸.

Ces sentiments complexes qui unissent l'individu à un espace, les représentations qu'il s'en fait et qui jouent si fortement sur sa manière de l'habiter, sont pourtant bien des questions qui, au moins depuis l'affirmation de la géographie culturelle, intéressent les géographes pour qui l'espace ne saurait être abordé et défini comme une donnée objective. Les travaux consacrés à l'espace diégétique au cinéma s'inscrivent alors, aussi, dans le champ de réflexion plus vaste portant sur les représentations spatiales.

Ce dernier est d'abord investi par d'autres sciences humaines qui interrogent l'imaginaire dans un monde postmoderne qui se caractérise par un estompage des frontières entre le réel et

²⁷ Le cliché désigne un « lieu commun », une image stéréotypée et figée, multipliée et largement diffusée. Nous reviendrons plus longuement sur ce terme dans la troisième partie.

²⁸ Philippe Le Guillou, 2022, *Le Testament breton*, Gallimard, 153 p.

l'imaginaire désormais imbriqués (Baudrillard, 1985²⁹). Aitken (1994, p.5) appelle ainsi les géographes à dépasser leurs réticences à s'éloigner de l'étude du monde « réel » et à se saisir des représentations qui déterminent partiellement notre rapport à ce dernier. Cette prise en compte des représentations était toutefois déjà avancée, en particulier au sein de la géographie culturelle, depuis les années 1980 (Bailly, 1989, Berque, 1995, Debarbieux, 1987, Harvey, 2020).

Ce que Ricciotto Canudo a appelé « le septième art » a la capacité de nourrir, de révéler, de (dé)construire, de faire bouger les lignes de nos imaginaires spatiaux. Les images animées contribuent d'ailleurs, dès notre plus jeune âge, à forger notre représentation du monde³⁰. Ce dernier est bien souvent perçu à travers une multitude de récits et, de plus en plus, d'écrans, qui sont autant de prismes influençant notre rapport au monde³¹. Le cinéma est un médium qui contribue à la connaissance de ce dernier, permettant au spectateur de voyager depuis son siège, d'explorer des univers proches ou lointains, réels, réalistes ou fantaisistes, à la fois des lieux fantasmés et inaccessibles dans la réalité (la Lune, Mars, les abysses) et des marges réelles ou imaginaires dans lesquelles il n'oserait peut-être pas mettre les pieds. En ce sens, la fiction audiovisuelle peut influencer sur ce que Vincent Kaufmann appelle la motilité (ou le capital de mobilité)³² de l'individu-spectateur, lui offrant la possibilité d'une mobilité mentale ou virtuelle qui se substitue au déplacement physique, mais pouvant aussi activer ou au contraire freiner un désir de mobilité réelle, qu'elle soit touristique, résidentielle ou migratoire, vers le territoire qui lui apparaît à l'écran. La connaissance que bien des individus ont de certains lieux, et en particulier d'espaces en marge, se réduit parfois à quelques clichés issus de films, de séries – mais aussi de manuels et de livres, de discours, de jeux vidéo, des réseaux sociaux³³ – qui font

²⁹ Baudrillard parle ainsi d'hyperréel (ou d'hyperréalité) qui met à mal la notion d'authenticité (Eco, 1985, Baudrillard, 1985). Pour Aitken, « Hyperreality is experienced in the postmodernity society primarily by tourists who travel in a world that consists of constructions and inventions. Nothing original or authentic exists anymore » (Aitken, Zonn, 1994).

³⁰ Si la littérature pour enfants transmet des représentations de l'espace dont les géographes (Christophe Meunier par exemple) se sont saisis, il en est de même pour les dessins animés et notamment pour les films de Walt Disney qui sont un miroir déformant du monde, au sein desquels certains pays (France, Grande-Bretagne, espace germanique, Amérique du Nord) sont surreprésentés (de manière stéréotypée), tandis que l'Afrique est quasiment réduite à une nature sauvage et majestueuse.

³¹ Dans une enquête commandée à l'Ifop par la Société de Géographie en 2021, la majorité des Français interrogés estiment que les émissions de télévision (39 %) et les films (37 %) constituent les façons les plus attirantes ou intéressantes d'aborder la géographie (« Les Français et la géographie. Ifop pour la Société de géographie », mars 2021).

³² Emmanuel Dupuit, Vincent Kaufmann, Élodie Ravalet, 2015, *Motilité et mobilité : mode d'emploi*, Neuchâtel : Alphil, coll. Espaces, Mobilités, Sociétés, 250 p.

³³ Il nous semble que les jeux vidéo sont aussi de formidables diffuseurs d'images et il est fort à parier que le graphisme de plus en plus spectaculaire qui nourrit l'imaginaire des joueurs – et l'essor des casques de réalité virtuelle – inspirera à l'avenir de nouvelles expériences spatiales et pourrait bénéficier à certains territoires ; l'univers du jeu vidéo inspire et imprègne déjà le monde réel (du parc Super Nintendo World d'Osaka jusqu'aux Pokemon Go) de même que le monde réel inspire des univers virtuels ou imaginaires.

office de repères, certes utiles, à partir desquels ils construisent leur rapport à ces lieux (Aitken et Zonn, 1994)³⁴. Nous rejoignons ainsi Jean-François Staszak lorsqu'il souligne que « le monde, pour beaucoup, est devenu cinématographique » (Staszak, 2014)³⁵.

Le cinéma est donc aussi un vecteur d'émotions qui nous relie plus ou moins aux lieux. On sait qu'on peut être attaché à un lieu, l'habiter un lieu au sens phénoménologique (Bachelard, 2020 [1957], Heidegger, 1980 [1958]), sans jamais y avoir mis les pieds, simplement parce que les images que l'on en a nous procurent des émotions positives. Dans *New York sans New York*³⁶, Philippe Delerm questionne ainsi son attachement singulier pour cette ville qui l'obsède, qui lui est familière, qu'il fantasme notamment à travers le cinéma de Woody Allen, mais qu'il ne souhaite paradoxalement pas visiter par peur d'être déçu.

Tout film peut susciter chez le spectateur de la topophilie comme de la topophobie (Pinto, Pleven, p. 3). Il peut durablement associer la vue ou l'évocation de certains lieux à une émotion, à une ambiance, à une image. Tel visiteur observant l'ancienne gendarmerie de Saint-Tropez s'attendra peut-être, avec le sourire, à en voir sortir la brigade de l'adjudant Gerber ; *Jaws (Les Dents de la mer, S. Spielberg, 1975)*³⁷ a sans doute profondément changé chez beaucoup l'expérience de la baignade en mer et le rapport au requin. Bien des espaces réels ont gagné en attractivité et en touristique quand un film a valorisé et enchanté leurs paysages, comme la Nouvelle-Zélande à la suite de la diffusion de la trilogie de *The Lord of the Rings (Le Seigneur des anneaux, P. Jackson, 2001-2003)*. À l'inverse, un film peut créer de la distance, de la peur, de la répulsion à l'égard d'un lieu, comme ce fut le cas de *Midnight Express (A. Parker, 1978)* à l'égard de la Turquie (Kaya Mutlu, 2005). Voilà pourquoi la représentation donnée des territoires est devenue un sujet potentiellement sensible, occasionnant ponctuellement des tensions diplomatiques comme lors de la sortie du film *Borat (L. Charles, 2006)* qui suscita, dans un premier temps du moins, la protestation du Kazakhstan (Pratt, 2015) ; on se souvient

³⁴ Nous en faisons parfois l'expérience en classe. Une élève m'interrogea ainsi, lors d'un cours de Terminale sur le continent africain dans la mondialisation, sur la localisation du Wakanda (royaume où est censé se dérouler le film de super-héros *Black Panther*, R. Coogler, 2018) ; un autre, lors du cours sur les espaces français en marge de la mondialisation, mentionne le cas de Bouzolle, la ville fictive de la famille Tuche.

³⁵ Thierry Pacquot se fait l'écho d'un rapport cinématographique au monde : « Combien de fois, parcourant une rue, entrant dans un café, commandant une boisson, puis ressortant et hélant un taxi, j'ai eu l'impression de jouer un rôle, de répéter une scène déjà vue, déjà interprétée ? comme si ma propre vie était imaginaire dans une ville réelle, ou bien l'inverse, je ne sais plus » (Pumain *et al.*, article « imaginaire urbain », p. 152).

³⁶ Philippe Delerm, 2022, *New York sans New York*, Seuil, 208 p.

³⁷ De nombreux titres de films et de séries seront nécessairement cités au cours de l'étude. Nous avons fait le choix, pour ne pas alourdir le texte, de n'indiquer la traduction française, le nom du réalisateur et la date de sortie qu'à la première mention de l'œuvre, en dehors des cas où une ambiguïté pourrait exister dans le sens du propos. Dans le cas des séries, nous indiquerons le nom du ou des créateur(s) et la date de diffusion de la première saison. Dans le cas des séries françaises, nous indiquerons le nom du réalisateur sauf quand celui-ci change en fonction des épisodes (le nom du créateur de la série sera mentionné le cas échéant). Nous renvoyons, pour les films et séries tournés dans le Nord-Pas-de-Calais et en Wallonie à la liste des œuvres intégrée dans les annexes (p. 802).

aussi que le conseil général de la Loire attaqua Éric Rohmer pour dénigrement du territoire à la sortie de son adaptation filmique du roman d'Honoré d'Urfé *Les Amours d'Astrée et de Céladon* (2007) en raison de l'avertissement inséré au début du film :

« Malheureusement, nous n'avons pas pu situer cette histoire dans la région où l'avait placée l'auteur ; la plaine du Forez étant maintenant défigurée par l'urbanisation, l'élargissement des routes, le rétrécissement des rivières, la plantation des résineux. Nous avons dû choisir ailleurs en France, comme cadre de cette histoire, des paysages ayant conservé l'essentiel de leur poésie et de leur charme bucolique »³⁸.

Le cinéma mobilise, consolide et participe également à la construction de géotypes. Ainsi, quelques plans sur un grand ensemble (un *establishing shot*) permettent souvent de suggérer au spectateur (français du moins) que l'action se passe « en banlieue ». De même, le cinéma américain véhicule une certaine représentation, désormais familière des spectateurs du monde entier, de « la » *suburb* résumée à un type d'espaces pavillonnaires (*Edward Scissorhands/ Edward aux mains d'argent*, T. Burton, 1990).

Cette question des représentations spatiales forgées, reflétées ou véhiculées par le cinéma a inspiré de multiples analyses portant sur la manière dont ce dernier montre le monde (dans la saga des films *James Bond* par exemple, Bourgeat, Bras, 2014), la ville (Jousse, Paquot, 2005), les paysages miniers et sidérurgiques (Mariotti, 2016) ou encore les espaces touristiques (*Via*, 2018). Les liens singuliers qui unissent le cinéma et le paysage constituent l'un des champs de réflexion les plus féconds de l'analyse géographique. Dans un chapitre qu'il consacre aux westerns, Yves Lacoste souligne ainsi en 1999 (Lacoste, 1999) :

« [...] La raison d'être de la géographie, pourrait-on dire, me paraît très proche de celle du cinéma. Étymologiquement, géographie, cela veut dire en grec (car la géographie remonte en fait à Hérodote il y a 2 500 ans) dessiner, représenter la Terre. Représenter la surface terrestre, ce ne sont pas seulement des cartes, mais aussi des paysages (et ce sont eux qui nous intéressent présentement) tels que les montrent depuis des siècles le dessin, la peinture et, de nos jours, la photographie, le film. Sans doute est-ce le cinéma qui aujourd'hui contribue le plus à développer la sensibilité aux paysages d'une part de plus en plus grande de la population, sensibilité qui n'existait guère autrefois ».

Dans un ouvrage de référence, Jacques Mauduy et Gérard Henriet (Mauduy, Henriet, 1990) avaient en effet montré le rôle joué par le cinéma de western dans la promotion et même dans la construction d'un type de paysage à première vue « naturel » – celui de la Monument Valley qui accueille le tournage des films de John Ford dès la fin des années 1930 alors qu'aucun

³⁸ Nicole Vulser, « Le conseil général de la Loire attaque le cinéaste Eric Rohmer », *Le Monde*, 22/9/2007.

événement majeur de la conquête de l'Ouest ne s'est déroulé dans cette région – associé au « Grand Ouest » et devenu « le » type de paysage de western, élevé au rang de géosymbole³⁹ qui s'inscrit dans la construction d'un récit mythique de l'histoire américaine et d'une identité nationale américaine (*photographie 1*).

Photographie 1 : Un paysage « créé » et popularisé à l'échelle mondiale par le cinéma : la Monument Valley (depuis John Ford Point)



Source : photographie de Vincent Mercier⁴⁰

La manière dont le cinéma représente la ville a également inspiré un grand nombre de colloques, d'ouvrages, d'articles, témoignant de la richesse des réflexions possibles. Si les films reflètent les évolutions de l'urbanisme et du regard porté sur lui (Canteux, 2014), les cinéastes relaient des discours sur la ville en mont(r)ant des espaces urbains réels, futuristes (le Los Angeles de *Blade Runner*, R. Scott, 1982) ou imaginaires (Metropolis, Gotham City, Zootopie) et la manière dont ils sont habités. Le cinéma peut aussi inspirer la création de lieux, voire d'espaces urbains⁴¹. En ce sens, Walt Disney, passionné d'urbanisme, dès la création de son premier parc à Anaheim, conçoit ce dernier comme une « ville » féérique inspirée de l'univers de ses films (Clément, 2017, Didier, 2000) et finit même par se lancer dans la construction de

³⁹ « Un géosymbole peut se définir comme un lieu, un itinéraire, une étendue qui, pour des raisons religieuses, politiques ou culturelles, prend aux yeux de certains peuples et groupes ethniques, une dimension symbolique qui les conforte dans leur identité » (Bonnemaison, 1981, p. 256).

⁴⁰ Vincent Mercier, Brigitte Ollier, 2016, *John Ford Point*, Filigranes, 56 p.

⁴¹ F. Soulages estime ainsi que « notre temps paraît pouvoir être celui non pas où les architectes et le cinéaste échangent leurs rôles, mais où l'architecte se mue en cinéaste » (Soulages, 2011, p. 145).

villes réelles avec le projet EPCOT. Les techniques disneyennes (Liégeois, 2010) – la « thématization » de l'espace, sa « festivalisation », la création d'un « urbain magique » et « voué au plaisir » (Ruggeri, 2014), la mise en ordre de l'espace public, le recours aux *nudges* (Thaler, 2008) pour gérer les mobilités – infusent bientôt dans les manières de penser, de construire, de revitaliser la ville⁴².

La question de la réception des images par le spectateur est évidemment centrale mais se heurte à des difficultés méthodologiques auxquelles les chercheurs apportent des réponses encore éparées (Rose, 2012, Denmat, 2018). Si le cinéma procure bien des émotions collectives qui s'expriment lors des projections dans les salles obscures, la manière dont chaque individu, doté de son *agency* (Rose, 2012) et de ses propres filtres interprétatifs, va percevoir et tisser du lien avec les espaces parcourus pendant le film est éminemment complexe, variable, subjective et impose d'être abordée avec prudence. Ces interrogations ont alimenté ces dernières décennies une série de *reception studies* souvent menées dans les champs de la sociologie ou des sciences de la communication (Staiger, 1992, Ang, 1996, Rose, 2001), parfois en centrant la réflexion sur des communautés de fans (Ang, 1985). Dans un article consacré à « ce que le spectateur fait au cinéma », Emmanuel Ethis montre, en s'appuyant sur une enquête menée à propos du film *Le Cuirassé Potemkine* (S. Eisenstein, 1925), que le même film donne lieu à des interprétations différentes qui sont d'ailleurs loin d'être nécessairement celles qu'en donnait le réalisateur Eisenstein (Ethis, 1999). Bjorn Bollhöfer (2007) rappelle à ce sujet que le spectateur n'est pas passif et qu'il dispose d'une « capacité interprétative » personnelle qui perturbe le « décodage » des messages transmis (Barthes, 1964) et les rend finalement polysémiques.

1.3 Le cinéma et son empreinte sur les territoires « réels »

« [...] les constructions fictionnelles finissent souvent par imprégner les territoires réels qui en sont le cadre pour contribuer à ce qu'Edward Said (1977) a si bien qualifié de « géographies imaginaires » » (Desbois *et al.*, 2016)

1.3.1 Un vecteur de transformation des territoires

Nous avons vu que l'industrie du cinéma est productrice de multiples espaces ; grands pôles de production, métropoles cinégéniques, clusters et pôles image, studios et backlots⁴³,

⁴² « Si Disneyland fonctionne mieux que les vraies villes, il faut confier la gestion des villes à Walt Disney » (Didier, 2000, p. 267).

⁴³ Les backlots sont de vastes terrains intégrés au studio notamment dédiés à la construction de décors extérieurs permanents (des façades évoquant par exemple une rue ou une place devant laquelle les personnages viennent jouer).

multiplexes et salles d'art et essai, lieux de *drive-in* ou encore de festivals sont autant de « territoires du cinéma » (Morice *et al.*, 2017) à différentes échelles, tous susceptibles de contribuer au développement ou à la requalification de l'espace au sein duquel ils se trouvent, voire d'y créer ou d'en renforcer de la centralité.

De manière inégale, l'espace diégétique est également ancré dans des « territoires réels » avec lesquels il tisse nécessairement des liens, ne serait-ce que pendant le moment du tournage.

1.3.2 Les effets du tournage sur l'espace scénographique

Lors de la phase du tournage, c'est en particulier l'espace scénographique (Staszak, 2014) qui est susceptible de connaître des transformations plus ou moins fortes. L'espace scénographique est celui sur lequel le film est tourné et qui permet la naissance d'un espace diégétique. Selon les cas, il est identifié, identifiable, anonymisé, travesti par la mise en décor pour évoquer un autre lieu. Il inclut à la fois ce qui constitue le champ pour le réalisateur, ce que la caméra capte et qui sera projeté, mais aussi le hors-champ. Toutefois, s'il est « scénographique » du point de vue du cinéaste, il est dans le même temps un espace « réel », un territoire du quotidien pour ses habitants. L'espace scénographique est alors bien souvent en décalage avec l'espace diégétique que percevra le spectateur du film, comme lorsque la plage irlandaise de Ballinesker Beach accueille la reconstitution du débarquement de Normandie filmée par Steven Spielberg dans *Saving Private Ryan (Il faut sauver le soldat Ryan)*, S. Spielberg, 1998) ou lorsque le Massif central est utilisé comme « scène » pour évoquer la Chine dans la superproduction de Guillaume Canet *Astérix et Obélix : L'Empire du milieu* (2023)⁴⁴. Le tournage du film peut se faire en « décor naturel », défini par Gwenaële Rot comme « tout lieu dont l'usage n'est pas destiné, *a priori*, aux tournages » (Rot, 2019, p. 111) ou dans des espaces spécifiquement pensés et construits pour le cinéma, les studios, un temps « dépassés » par la Nouvelle Vague mais qui apparaissent à nouveau en France comme des équipements stratégiques qu'il faut valoriser et multiplier pour faire face à la concurrence internationale en matière de tournage⁴⁵.

⁴⁴ Ces subterfuges, très fréquents, sont parfois à l'origine de ce que nous pourrions appeler, sur le modèle de l'anachronisme, des *anatopismes* qui consisteraient à intégrer dans un espace, dans un milieu, dans un paysage, un élément qui ne *devrait* pas s'y trouver. Les films et les séries, s'ils sont rarement tournés dans l'espace suggéré, s'efforcent, plus ou moins, d'en proposer une évocation crédible. Si les erreurs peuvent paraître secondaires – et suscitent souvent bien moins de critiques que les anachronismes – elles peuvent tout de même fausser la perception qu'un individu pourra se faire du *vrai* territoire, et susciter dans ce cas des protestations.

⁴⁵ « Les studios de tournage, un enjeu primordial pour la production en France », rapport de Serge Siritzky au CNC et à Film France, mars 2019.

Le tournage peut être une opportunité pour l'espace devenu scénographique qui bénéficiera de retombées immédiates et/ou différées à la sortie du film. En amont, le tournage est déjà vecteur de transformations (Rot, 2019) et suscite des retombées locales à la fois médiatiques et socio-économiques de mieux en mieux documentées qui expliquent pourquoi ces tournages sont souvent convoités et bien accueillis. L'accueil d'un tournage et la « figuration » dans une fiction audiovisuelle constituent une opportunité qui, de manière encore inégale, est de plus en plus pensée et planifiée pour en tirer pleinement profit voire pour en faire un vecteur de développement (touristique par exemple).

Le tournage puis le film fini peuvent ainsi contribuer à la visibilité, à la promotion, à la (re)construction de l'image du territoire d'accueil ou du territoire évoqué à l'écran. Les effets des représentations véhiculées par le cinéma sur le territoire sont notamment abordés dans la thèse de Nashidil Rouiaï qui s'interroge, dans le cas de Hong Kong, sur « les allers-retours qui s'effectuent entre le territoire et sa représentation cinématographique » et montre notamment comment ces représentations, qui valorisent les lieux cinégéniques et touristiques, peuvent avoir des effets sur le territoire hongkongais et la manière dont il est aménagé, tout en contribuant à une forme de *soft power* chinois.

Comme la carte postale (Litot, 2010), la photographie paysagère ou le roman, le film est en effet capable de faire connaître, de donner une identité, de susciter un désir de déplacement, de donner envie d'investir, d'habiter le lieu concerné. Dans un contexte de mondialisation et de mise en concurrence des territoires, les acteurs politiques aspirent à valoriser et « vendre » l'image de leurs territoires (Choay, Merlin, 2009⁴⁶) en mobilisant leurs propres médias et services de communication (site Internet, marketing territorial) mais aussi en convoitant d'autres médias ô combien influents mais sur lesquels ils ont plus difficilement prise (émissions télévisées, guides touristiques et cinéma bien sûr). Alors que, dans un monde saturé d'informations, d'images et de publicités, il devient difficile de faire passer un message et de « sortir du lot » et que les supports institutionnels peuvent susciter méfiance ou incrédulité du public, le cinéma constitue un médium privilégié pour toucher le spectateur de manière presque insidieuse ; le film permet de projeter l'image d'un lieu, de mettre en œuvre ce qu'on appelle parfois un « placement de destination » (ou « placement territorial filmique », Le Nozach, 2019) comme on parle de « placement de produit »⁴⁷. Le cinéma peut ainsi être une formidable

⁴⁶ Pierre Merlin semble déplorer que l'image ait désormais une « place centrale dans l'argumentation des opérations d'urbanisme au point que l'amélioration de l'image du lieu apparaît comme l'un des objectifs privilégiés de chaque « projet urbain » » (p. 406).

⁴⁷ Selon la presse, le gouvernement mexicain aurait versé quatorze millions de dollars à Sony pour « adoucir » l'image du pays dans le prochain *James Bond* (*Courrier international*, « Les autorités payent 14 millions de dollars

« vitrine » pour le territoire. À l'inverse, on note de nos jours une grande susceptibilité des élus (et des habitants) à l'égard des fictions⁴⁸ véhiculant un discours négatif sur leur territoire.

1.3.3 Le cas du ciné-tourisme

Le ciné-tourisme, parfois appelé tourisme cinématographique, constitue l'un des champs les plus féconds de la réflexion sur les liens qui unissent cinéma et territoires.

Les travaux sur le sujet se multiplient d'abord au sein du monde anglo-saxon à partir des années 1990 (Doren, Riley, 1992) d'où émergent les notions voisines de *film* (ou *movie*)-*induced tourism* (Riley *et al.*, 1998, Beeton, 2016), de *cinematic tourism* (Tzanelli, 2007), de *screen tourism* (Connell, Meyer, 2009) ou encore de *film location tourism* (Roesch, 2009)⁴⁹. C'est plus récemment que les chercheurs français ont prolongé ces réflexions sur les phénomènes touristiques induits par le cinéma (Grenier, 2011⁵⁰).

Le ciné-tourisme regroupe l'ensemble des mobilités touristiques vers des lieux associés au cinéma (*fig. 2*), voire aux fictions audiovisuelles plus largement (séries, téléfilms, films d'animation comme *Ratatouille*)⁵¹ - ce dont rend également compte de la formule « tourisme audiovisuel » également utilisé dans les travaux (Beauvais, 2022).

pour changer le scénario de « James Bond », 15/03/2015). En retour, la scène d'ouverture de *007 Spectre* emmenant le spectateur au sein d'un défilé festif (mais fruit de la seule imagination du réalisateur) dans une rue bondée de la mégapole a incité la municipalité de la ville à créer un grand défilé « inspiré des accessoires et déguisements du film » à l'occasion du *Dia de los muertos*.

⁴⁸ Cela concerne également la littérature comme l'illustra la protestation des élus de Niort à la sortie du roman *Sérotonine* dans lequel Michel Houellebecq (du moins son personnage principal) présente la préfecture des Deux-Sèvres comme « l'une des villes les plus laides qu'il m'ait été donné de voir » (Michel Houellebecq, 2019, *Sérotonine*, Paris : Flammarion, 352 p., p. 45).

⁴⁹ Les médias utilisent volontiers ces dernières années la notion de *set-jetting*, davantage limitée aux lieux associés au tournage de l'œuvre.

⁵⁰ En 2011, Alain Grenier recense, dans *Téoros*, la diversité des expériences touristiques dans le cadre d'un numéro consacré aux liens entre cinéma et tourisme (« Ciné-tourisme : le nouvel eldorado des destinations touristiques »). En 2018, Jean-François Staszak lance quant à lui un appel à communication pour explorer la façon dont la fiction, des *Bronzés* (P. Leconte, 1978) à la série *Camping Paradis* (M. Alexandre, 2006), met elle-même en scène, par un étonnant jeu de miroir, les acteurs, pratiques et lieux touristiques et peut ainsi contribuer à changer les représentations et pratiques des spectateurs/touristes.

⁵¹ Dans la littérature scientifique anglo-saxonne, la notion intègre parfois les émissions de télévision. Dans le cas français par exemple, certaines permettent d'abord de faire connaître et de valoriser des destinations touristiques (« Des racines et des ailes », « Thalassa », « 360° Géo » mais aussi certains numéros de « Zone interdite » par exemple) quand d'autres visent à distinguer quelques lieux touristiques (« Le village préféré des Français »). Les nombreuses émissions qui suivent des chroniqueurs ou des candidats en immersion dans des espaces qu'ils découvrent mériteraient sans doute une attention particulière (« J'irai dormir chez vous », « Nus et culottés », « The Dark Tourist », « Pékin Express », « Rendez-vous en terre inconnue »). Soulignons que les médias locaux (Wéo dans les Hauts-de-France) produisent également des émissions qui permettent de mettre en lumière les espaces de la région. Les exemples d'émissions de télévision qui ont suscité un afflux de visiteurs dans un lieu précis ne manquent pas (essor du nombre de touristes chinois à Colmar depuis que la ville a accueilli en 2018 le tournage d'une émission de télé-réalité populaire « Chinese Restaurant », diffusée sur la chaîne Hunan TV ; effet de l'émission « Une saison au zoo » sur la fréquentation du zoo de La Flèche). Certaines émissions ont largement contribué à la reconversion et à la redynamisation de marges à l'image de l'émission de Jacques Antoine à l'égard du « Fort Boyard », abandonné au large de Rochefort. Les émissions de télé-réalité, fortement consommées par un

Il peut s'agir, et ce sera souvent le cas au cours de notre étude, de déplacements sur des lieux de tournage (quand le film a été tourné *on location*), après celui-ci mais aussi, parfois, pendant. Dans ce cas, le touriste entend visiter les « lieux du film », retrouver les décors, un paysage, une ambiance, des émotions que le film avait fait naître.

Il faut préciser que le ciné-tourisme impulse également des déplacements vers des localités montrées dans le film mais auxquelles ce dernier attribue une fausse identité géographique, ou encore vers des lieux où l'intrigue est censée se dérouler alors que le film a été tourné ailleurs, ce que peut ignorer le visiteur ; les chercheurs anglophones parlent alors de « *disguised places* » (Roesch, 2009) – des localités « déguisées » ou « travesties » – ou de « *mistaken identities* » (Beeton, 2016, p. 10) qui peuvent fortement profiter de ce type de tourisme⁵². Le ciné-tourisme implique aussi les mobilités vers des espaces associés à l'industrie cinématographique ou à l'univers du film, parfois vers des lieux créés pour le cinéma ou d'après lui (parcs à thèmes, studios, festivals etc.) (*fig. 2*).

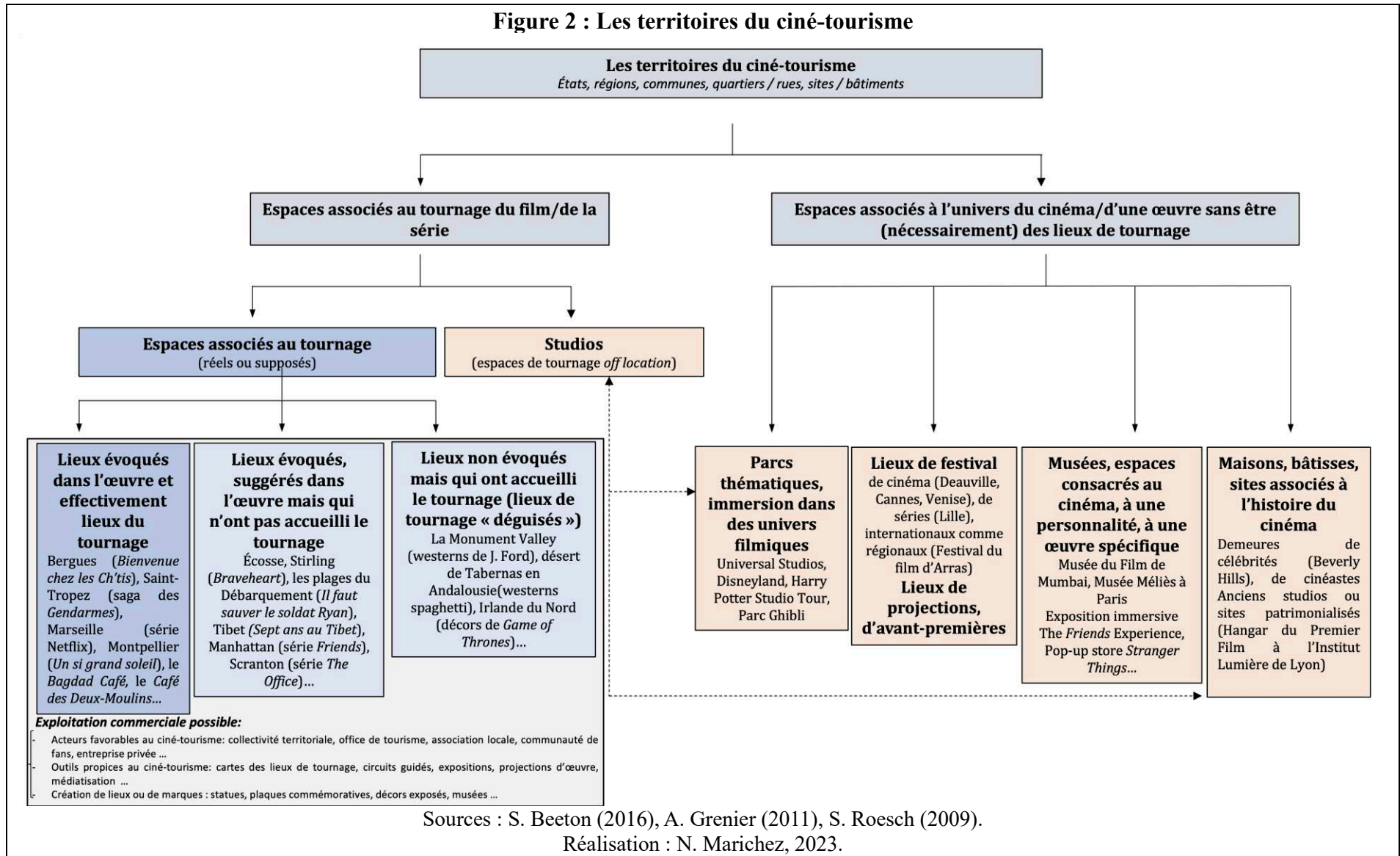
Ajoutons que le ciné-tourisme implique que le film soit explicitement pensé comme un motif de déplacement effectif (pas exclusif cependant) faute de quoi nous pourrions considérer que l'expérience du « voyage virtuel » et du « dépaysement » sans quitter physiquement son fauteuil serait déjà une forme de ciné-tourisme⁵³.

public adolescent et qui influent nécessairement sur leurs représentations du monde, mériteraient d'être questionnées (que l'on songe aux multiples émissions proposant de suivre au quotidien les aventures « des Marseillais » ou « des Ch'tis », envoyés dans des régions du monde paradisiaques censées contraster avec la marginalité soulignée des personnages).

⁵² L'un des cas les plus célèbres est celui de l'Écosse et du site de Stirling associé au film *Braveheart* (M. Gibson, 1995) - au point qu'une statue évoquant les traits de Mel Gibson domine le Monument Wallace - alors que les scènes du film ont été tournées en Irlande.

⁵³ Certain(e)s chercheur/es proposent toutefois de rapprocher l'expérience filmique de l'expérience touristique (Corbin, 2014). Notons que l'essor des outils numériques (métavers, casques de réalité virtuelle, jeux vidéo promettant une immersion dans un univers imaginaire) renforce encore ces interrogations sur les formes et les frontières du tourisme.

Figure 2 : Les territoires du ciné-tourisme



Les travaux consacrés au ciné-tourisme interrogent les acteurs, leurs motivations, les logiques, les temps, les formes de leurs déplacements, leurs effets socio-spatiaux complexes et variés. Certains, comme Georges-Henry Laffont et Lionel Prigent, comparent le ciné-tourisme à « un pèlerinage ayant ses hauts lieux (studios, lieux de tournage), rassemblant ses fidèles (fans et touristes), disposant d'un clergé et de saints (acteurs, réalisateurs, personnages), s'appuyant sur des rituels (gestuelle, dialogues de films, costumes), possédant des reliques ou objets sacrés (merchandising et memorabilia) » (Morice, 2017, p. 151). Nous pourrions alors nuancer la métaphore religieuse en précisant que le ciné-tourisme met aussi en mouvement des profanes ou des « agnostiques » qui ont parfois simplement entendu parler du film ou le découvrent à la faveur de la visite. Par ailleurs, si on parle de pèlerinage, force est de constater qu'il met en mouvement des foules parfaitement conscientes de l'inauthenticité des lieux fréquentés. À ce titre, le ciné-tourisme relève bien du post-tourisme tel que le conçoit le sociologue John Urry caractérisé par un « brouillage des repères entre le touristique et le non-touristique » et par lequel les individus, conscients de leur statut de touristes savent le caractère non « authentique » des lieux et des simulacres (Condevaux *et al.*, 2016). À l'heure où tout semble avoir été cartographié, où il ne semble plus y avoir de territoires nouveaux à explorer et où le déplacement physique fait parfois l'objet de nouvelles contraintes voire de stigmatisation, le front de l'écoumène touristique semble être repoussé vers de nouveaux mondes, partiellement imaginaires, où le réel se mêle aux émotions et aux images que lui associe le cinéma. Ce dernier permet alors de porter un regard nouveau, associé à des émotions spécifiques, y compris sur des espaces connus ou déjà visités par ailleurs.

La fréquentation touristique de lieux filmés peut être spontanée, impulsée par quelques pionniers qui sillonnent l'espace en quête de lieux aperçus dans tel ou tel film sans qu'ils soient balisés⁵⁴. Cette recherche est désormais facilitée par les réseaux sociaux et les outils cartographiques en ligne ; des fans partagent volontiers renseignements et photographies qui permettent de découvrir les lieux du tournage (*fig. 3*).

⁵⁴ La baie de Wallilabou sur l'île de Saint-Vincent, qui a accueilli le décor de Port Royal, dans *Pirates of the Caribbean (Pirate des Caraïbes)*, G. Verbinski, 2003) fut ainsi « découverte » par une poignée d'explorateurs.

Figure 3 : Un site Internet au service des ciné-touristes



Source: site Internet lieuxtournage.fr (capture d'écran).

Cependant, le ciné-tourisme, de mieux en mieux connu, est souvent l'objet d'une stratégie d'acteurs multiples, de professionnels qui cherchent à le penser, à l'organiser, à le capter, à intensifier ou au contraire à réguler les flux. C'est dans les années 1990 que l'industrie du tourisme commence, d'abord dans quelques régions du monde et en particulier dans le monde anglo-saxon (Royaume-Uni, Australie, États-Unis), à intégrer et exploiter la capacité des films ou des séries à impulser des mobilités y compris vers de multiples territoires qui semblaient atouristiques. C'est d'ailleurs à cette époque que les premiers articles de presse consacrés à l'impact touristique de films comme *Crocodile Dundee* de Peter Faiman en 1986 (pour l'Australie, Riley, Dore, 1992) ou *Braveheart* (pour l'Écosse, Beeton, 2016) se multiplient et que les premiers travaux universitaires sur le sujet paraissent.

Certes, certains chercheurs rappellent que les origines du phénomène sont sans doute bien plus anciennes (Roesch, 2009) – et qu'elles s'inscrivent finalement dans le prolongement du tourisme littéraire par exemple. Selon S. Roesch, *Mutiny of the Bounty* (*Les Révoltés du Bounty*, L. Milestone, 1962), film américain oscarisé en 1935, fut l'un des premiers longs métrages à impulser des flux significatifs de touristes vers Tahiti. Il cite d'autres cas comparables, tels que

The Bridge on the River Kwai (*Le Pont de la Rivière Kwai*, D. Lean, 1957), qui, bien que tourné au Sri Lanka, permet à la ville de Kanchanabur – où se trouve le véritable pont – de rester intégrée à bon nombre de circuits touristiques en Thaïlande, ou encore *The Sound of Music* (*La Mélodie du bonheur*, R. Wise, 1965) qui permet toujours à la ville autrichienne de Salzbourg d’attirer de nombreux (ciné)touristes chaque année (Grenier, 2011), prouve que le ciné-tourisme n’est pas nécessairement condamné à s’essouffler après la sortie de l’œuvre au cinéma – d’autant que la temporalité de la consommation des films est profondément perturbée par les bouleversements technologiques et réglementaires de ces dernières décennies. C’est toutefois l’essor du tourisme dit « de masse » et, dans le même temps, la multiplication des blockbusters qui semblent accélérer le phénomène dans les années 1960-1980⁵⁵.

Les premières initiatives significatives pour organiser et exploiter ce nouveau type de tourisme proviennent du monde anglo-saxon. Ainsi, en 1996, la British Tourism Association (devenue VisitBritain, agence nationale du tourisme) est la première organisation touristique à capitaliser sur ce type de tourisme en publiant une *movie map* localisant les lieux de tournage de multiples films. Trois ans plus tard, la Hawaii Tourism Authority publie le premier *Strategic Tourism Plan* qui cite clairement les tournages locaux comme un élément de valorisation touristique prioritaire.

Les effets de ce ciné-tourisme sont de mieux en mieux documentés et régulièrement médiatisés. De multiples enquêtes et sondages cherchent régulièrement à évaluer l’impact de telle ou telle œuvre sur la fréquentation touristique de sites associés à un film ou à une série, les estimations globales semblant toutefois plus hasardeuses⁵⁶. Plusieurs études ont par exemple montré comment la Nouvelle-Zélande a su exploiter le succès des trilogies de *The Lord of the Rings* (*Le Seigneur des anneaux*, P. Jackson, 2001-2003) puis de *The Hobbit* (P. Jackson, 2012-2014)⁵⁷. Les retombées potentielles de ce ciné-tourisme semblent de plus en plus prises en compte et convoitées par les acteurs politiques et économiques à toutes les échelles : notoriété, changement d’image, touristicité accrue, développement socio-économique, effet d’entraînement pour d’autres activités etc.

⁵⁵ *Jaws* (*Les Dents de la mer*, S. Spielberg, 1975) est parfois cité comme le premier blockbuster à susciter ce phénomène sur l’île de Martha’s Vineyard (« Amity » dans le film), dans le Massachussets, où le film est tourné en 1974. L’île organise ponctuellement un « Jawfest », festival commémorant le film et attirant plusieurs milliers de visiteurs pendant quelques jours.

⁵⁶ Le Tourism Competitive Intelligence (TCI) estimait par exemple que 80 millions de touristes dans le monde en 2017 auraient choisi leur lieu de vacances après avoir vu un film qui y avait été tourné.

⁵⁷ La fréquentation de ce pays qui n’hésita pas à se présenter comme « la Terre du Milieu » bondit de 40 % après le tournage de la trilogie inspirée de J.R.R. Tolkien. Peter Jackson a indiscutablement contribué, en lien avec de multiples acteurs locaux, à faire de la Nouvelle-Zélande une « destination » touristique en vogue. Voir Beeton, 2016 notamment, p. 23.

En France, si le terme est quasiment absent des médias et de la littérature scientifique jusqu'aux années 2000, le phénomène qu'il désigne s'est manifesté à plusieurs reprises, après la diffusion du feuilleton *Jacquou le Croquant* (S. Lorenzi) en 1969 par exemple ou dès le tournage de *Week-end à Zuydcothe* de Henri Verneuil (1964) sur lequel nous reviendrons. La visibilité médiatique comme scientifique du ciné-tourisme s'est fortement amplifiée dans les années 2010. Depuis le succès spectaculaire de *Bienvenue chez les Ch'tis*, la comédie de Dany Boon qui a déclenché en 2008 chez les élus locaux comme dans les médias une prise de conscience des effets qu'un tournage peut avoir sur un territoire – et que les médias locaux qualifient parfois d' « effet Bergues » –, le moindre tournage d'une production « remarquable » sur le territoire régional (par la notoriété de son réalisateur, de ses acteurs, par les moyens mis en œuvre pour la production, ou par la singularité de son intrigue) s'accompagne de reportages dans les médias locaux et de spéculations sur les retombées touristiques et, plus largement, économiques pour le territoire d'accueil.

La France n'échappe donc pas au phénomène ciné-touristique, et en premier lieu, sa capitale, où sont proposés de multiples circuits thématiques inspirés de grands films offrant une autre manière de (re)découvrir la ville, régulièrement sublimée par la fiction (américaine en particulier), de *Ratatouille* (B. Bird, 2007) à la série *Emily in Paris* (D. Star, 2020)⁵⁸.

Les études menées sur le ciné-tourisme montrent que, si les grands succès populaires et les blockbusters peuvent favoriser les déplacements et si certains genres lui semblent plus propices (la comédie romantique, la fantasy, les épopées historiques), le phénomène peut concerner une grande diversité d'œuvres et de publics, avec une intensité et une temporalité très variables.

Le cinéma crée ainsi une géographie du ciné-tourisme qui constitue un miroir (déformant) à la fois de l'organisation de la production et des tournages de films, des inégalités économiques et d'accès au tourisme, des stratégies menées localement pour capter les flux. S'il n'est guère aisé de distinguer la part du cinéma au sein des motivations de leurs (nombreux) visiteurs, certains États dominant clairement la « planète ciné-touristique »⁵⁹, tels les

⁵⁸ Barbara Boesplug et Béatrice Billon publient en 2014 *Paris fait son cinéma*, présentant 101 adresses qui apparaissent dans de grands films, en réponse, écrivent-elles dans l'avant-propos, à « une demande, une mode, une nouvelle façon d'explorer le territoire ».

⁵⁹ Travelsat Competitive Index propose des études et des données sur l'impact du ciné-tourisme et dégage notamment un classement de destinations ciné-touristiques à partir d'un index ciné-touristique (*film induced index*) dont la nature n'est toutefois pas précisée. Pour la période 2015-2017 sont ainsi mentionnées, par ordre d'attractivité décroissante : Los Angeles, l'Écosse, Londres, Florence, New-York, Hong-Kong, l'Islande, la Nouvelle-Zélande, Paris, la Colombie, Berlin et Dubaï. Source : TravelDailyNews, 18/4/2018, <https://www.traveldailynews.com/regional-news/80-million-international-travellers-influenced-by-films-worldwide/>

États-Unis⁶⁰, le Royaume-Uni, la Nouvelle-Zélande ou de multiples pays d'Europe parmi lesquels la France et, dans une bien moindre mesure, la Belgique sur lesquelles nous reviendrons ; les flux peuvent favoriser certaines régions précises comme l'Écosse, l'Irlande du Nord ou la Californie. Si de nombreuses métropoles attirent et rayonnent notamment par l'image qu'en renvoie le cinéma (Paris, Hong Kong, Londres, New York), certaines villes de taille et de rang très variables ont été/sont clairement des pôles ciné-touristiques à différents égards (Cannes, Bergues, Deauville en France par exemple). Nous verrons plus loin que des espaces en marge peuvent paradoxalement s'imposer comme des « destinations » ciné-touristiques, y compris des espaces ruraux comme le parc national de Tongariro en Nouvelle-Zélande ou des bidonvilles (Dharavi, Medellin, certaines favelas de Rio de Janeiro). Cela permet de souligner que des stratégies peuvent être menées à différentes échelles, nationale, régionale, locale, pour favoriser ce type de tourisme.

Le cinéma peut, sur ces territoires, déboucher sur la naissance de lieux réels inspirés de lieux initialement fictifs et diégétiques. Les exemples ne manquent pas, de l'école de *Harry Potter* à la chocolaterie de Charlie en passant par les restaurants créés par Bubba Gump Shrimp Company Restaurant and Market qui mobilise les références au film *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) ou encore Sweethaven Village, le village de pêcheurs fictif de *Popeye* (R. Altman, 1980) construit pour le tournage du film éponyme à Anchor Bay (Malte) et conservé depuis comme attraction touristique populaire.

Le ciné-tourisme peut bien sûr se mêler à d'autres formes de tourisme (parcs d'attraction, tourisme balnéaire, de montagne...) et même être utilisé par les acteurs locaux du tourisme comme un outil au service de la mise en valeur du patrimoine.

2. Pour une géographie des séries

2.1 Les séries : nouvelle frontière de la réflexion géographique ?

La curiosité des géographes à l'égard du cinéma s'est récemment étendue, de manière encore prudente et ponctuelle, aux séries télévisées, inspirant réflexions et travaux qui rejoignent en partie ceux qu'inspire le cinéma. Plus que ce dernier, que la littérature, les

⁶⁰ Les Américains semblent passés maîtres dans l'art d'intégrer les marges territoriales aux circuits touristiques en tirant profit des nombreux tournages qui s'y sont déroulés, du Bagdad café, isolat touristique longeant la route 66 avant la Vallée de la Mort, au cas spectaculaire de Hawaï, surreprésenté dans les tournages de films (de *Pearl Harbour*, M. Bay, 2001 à *Jurassic Park*, S. Spielberg, 1993) et de séries (de *Magnum*, P. Lenkov et E. Guggenheim, 2018 et à *Hawaï 5-0*, L. Freeman, 2010).

beaux-arts ou encore que la musique, elles ont pourtant été longtemps perçues, au sein de la critique, du monde universitaire et même de celui de l'industrie audiovisuelle, comme « un mauvais genre culturel » (Combes, 2013, p. 55).

Ce sont d'autres sciences sociales qui ont fait des séries un objet d'étude, en particulier les sciences de la communication (Benassi, 2000) ou encore la sociologie, intriguées par ce nouveau phénomène à la fois social et culturel (Esquenazi, 2010, Buxton, 2011). La légitimation récente de cet objet « encore éclaté »⁶¹ dans le champ d'étude des géographes se manifeste par l'essor des colloques ou journées d'étude qui lui sont consacrés (« Paysages en série », en mai 2016 à l'École Supérieure d'Audio-Visuel de Toulouse, « Les dimensions géographiques des séries télévisées », à l'Institut de géographie en octobre 2022), l'apparition de premières thèses de doctorat⁶² – plus tardives que dans d'autres sciences sociales et encore rares⁶³ –, de multiples articles publiés dans les revues scientifiques (hors-série de la revue *Réseaux* en 2011, du *Bulletin de l'association des géographes français* en 2023) ou dans la presse, d'ouvrages qui intègrent les séries dans une réflexion géographique (Borzakian, 2019)⁶⁴. L'analyse y porte d'abord sur les représentations spatiales véhiculées par les séries les plus récentes voire sur leur réception par les spectateurs (Denmat, 2018).

2.2 Les contours d'un objet d'étude émergent en géographie

2.2.1 Définition(s) de l'objet sériel

L'histoire de la série est intimement mêlée à celle de la télévision et, même si les rapprochements avec le cinéma ne manquent pas aujourd'hui, elle reste un « genre » à part, ou plutôt un type d'œuvres audiovisuelles qui explore en réalité de multiples genres (séries de westerns qui constituèrent un genre particulièrement populaire au tournant dans les années 1950, genre policier toujours dominant, science-fiction, historique, fantasy, comédie

⁶¹ « Les dimensions géographiques des séries télévisées », Journée d'étude, *Calenda*, publié le mercredi 15 juin 2022, <https://calenda.org/1002454>.

⁶² Celle de Pierre Denmat, « Du savoir scientifique au savoir enseigné : réflexion à partir de la géographie des séries états-uniennes et sud-africaines » (Paris 10) reste en préparation au moment où nous rédigeons ces lignes.

⁶³ Sarah Barthes a mené un recensement des thèses consacrées à cet objet d'étude (Barthes, 2009, pp. 37-38), soulignant la domination de la sociologie, des sciences de l'information et de la communication, des études audiovisuelles ou des langues, alors qu'elle ne relevait aucun travail en géographie. La très grande majorité des thèses soutenues ou en cours de formation qui évoquent explicitement les séries dans leur intitulé relèvent toujours de ces mêmes disciplines, même si l'éventail disciplinaire s'élargit désormais à la géographie ou encore à la philosophie.

⁶⁴ Les séries sont également intégrées au sein de travaux qui s'efforcent récemment de proposer une étude géographique plus vaste, moins émiettée, des géographies audiovisuelles (Canova, Perrin, 2023).

romantique ; bon nombre de séries croisent d'ailleurs volontiers ces genres, à l'image d'*Ally McBeal* (1997-2002) à mi-chemin entre la série juridique et la comédie romantique).

Même si elle est, à l'origine, étroitement liée à d'autres médias (la presse, le cinéma – les *serials* et leurs *cliffhangers* –, la radio), la série est d'abord une œuvre de fiction pensée pour la télévision – on parle bien de séries *télévisées* – et conçues, du moins jusqu'à récemment, pour des téléspectateurs potentiellement nombreux⁶⁵.

L'essor de leur production et de leur diffusion à l'échelle mondiale accompagne la démocratisation puis la généralisation du téléviseur au sein des foyers, les séries devenant en quelque sorte des symboles du triomphe de la télévision comme média de divertissement de masse, ce qui peut d'ailleurs expliquer le mépris initial et tenace que suscite ce genre longtemps jugé « mineur » (Esquerhazy, 2010, p. 8). La série reste parfois réduite à un produit de masse populaire et divertissant, bon marché, susceptible d'offrir aux géants de l'audiovisuel du « temps de cerveau disponible » (Barthes, 2009).

La série, contrairement au téléfilm unitaire au format plus long, est découpée en parties appelées « épisodes » d'une durée souvent équivalente même si les codes sériels ont, ces dernières années, volé en éclat ; l'intrigue, les personnages, les lieux, l'univers de la série, son thème, peuvent constituer le lien qui donne sa cohérence à l'œuvre. Elle a la particularité de s'inscrire dans une temporalité longue, offrant un rendez-vous régulier⁶⁶ aux téléspectateurs qu'elle est censée fidéliser parfois sur plusieurs saisons. Elle rappelle en cela la logique ancienne du feuilleton littéraire des XIX^e-début XX^e siècles qui en constitue un lointain ancêtre⁶⁷ ; le feuilleton s'est ensuite adapté, dans l'entre-deux-guerres, à la radio qui diffusait des soap-opéras populaires (*My Favorite Husband*, *La Famille Duraton*), préparant le terrain à une diffusion à la télévision qui s'impose dans les années 1950 comme « le temple de la sérialité » (Campion, 2023)⁶⁸.

⁶⁵ Comme souvent, ce cadre originel longtemps pertinent a perdu de son évidence comme l'illustre, par exemple, l'avènement des « web-séries ».

⁶⁶ La mise à disposition des saisons entières et le *binge-watching* (visionnage boulimique, une pratique consistant à regarder plusieurs épisodes, voire leur intégralité, à la suite) ont perturbé cette régularité et permis une désynchronisation de la consommation des séries. On parle de « délinéarisation » pour évoquer cette remise en cause d'un modèle de diffusion et de consommation des œuvres audiovisuelles à une heure fixe, accélérée par les transformations technologiques et culturelles induites par le numérique ces dernières décennies.

⁶⁷ Anne-Marie Thiesse, 1984, *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle-Époque*, Paris : Le Chemin vert, 272 p.

⁶⁸ Aux États-Unis, les chaînes de télévision appartenant à un réseau national, appelées *networks*, sont souvent les prolongements de stations de radio préexistantes, comme ABC, CBS, NBC, ce qui favorisa les passerelles et les transferts de programmes d'un média à l'autre. Ce fut le cas de *I Love Lucy*, initialement conçue pour la radio sous le titre *My Favorite Husband* entre 1948 et 1951, souvent présentée comme la première série proprement dite (Boutet, 2015) ; la sitcom était tournée à Hollywood en public et filmée sur pellicule, innovation qui favorisait de nouvelles formes d'exploitation et de diffusion de l'œuvre.

Le support télévisuel impose aussi des caractéristiques de financement et de fabrication de l'œuvre ; les séries sont souvent commandées, financées, (co)produites par des chaînes de télévision qui en ont parfois l'obligation légale ; l'image elle-même est pensée pour une diffusion au format télévisuel⁶⁹ sans avoir besoin d'être retravaillée. Volontiers tournées, initialement, en studio, dans des conditions rappelant parfois le théâtre, elles utilisent aussi, de manière encore inégale, des décors extérieurs plus coûteux⁷⁰.

Les nuances lexicales sont aussi grandes qu'incertaines pour distinguer les composantes de l'univers sériel⁷¹. La mini-série (*P'tit Quinquin*, B. Dumont, 2014) se caractérise par exemple par un nombre d'épisodes plus réduit (plus de deux épisodes, moins de douze) et par une forme close suggérant qu'il n'y aura pas de seconde saison. On distingue traditionnellement les séries épisodiques, constituées d'une succession d'épisodes autonomes qui peuvent être visionnés de manière aléatoire – réduisant pour la chaîne le risque de « perdre » le public (*Columbo*, *Rick Hunter*, *Camping Paradis*, *Capitaine Marleau*) ; les séries feuilletonnantes font quant à elles davantage appel à la mémoire du spectateur et impliquent un suivi plus régulier et rigoureux (*Lost*, *24H*), usant volontiers de *cliffhangers* pour susciter l'envie si ce n'est le besoin chez le spectateur de suivre la saison. Beaucoup de séries mêlent cependant les deux dimensions, tels *Friends* ou *Urgences (ER)*, *Candice Renoir* voire *HPI (Haut potentiel intellectuel)*. Les anthologies (*Alfred Hitchcock*, *Black Mirror* ou la collection *Meurtres à...*) rassemblent quant à elles des épisodes qui n'ont pas nécessairement de liens ou de personnages récurrents mais qui sont unis par un thème ou un ton spécifique.

2.2.2 Le temps long des séries

Les séries des années 1950 ou les sitcoms d'AB Productions n'ont pas grand-chose à voir avec les créations contemporaines produites par Netflix ou Canal+. L'histoire des séries s'inscrit désormais dans un temps relativement long qui complique d'ailleurs les comparaisons, tant elles relèvent de contextes historique et géographique différents, répondant à des logiques de production, de diffusion, de consommation qui se sont profondément transformées.

Le « premier âge d'or des séries » (Boutet, 2015) commence dans les années 1950 à l'époque où la télévision, nouveau média de masse, constitue une « nouvelle frontière

⁶⁹ Le format 4/3 qui offre un ratio de 1.33:1, longtemps standard TV jusqu'à l'apparition des téléviseurs 16/9.

⁷⁰ *Dragnet* (D. Wolf), la première série policière, également adaptée d'une œuvre d'abord conçue pour la radio, diffusée entre 1951 et 1959 (mais jamais diffusée en France), fut en partie tournée en extérieur dans la ville de Los Angeles.

⁷¹ Stéphane Benassi tente de mettre de l'ordre au sein de l'univers sériel en pleine expansion en proposant une typologie dès 2000 (Benassi, 2000).

créative ». Les séries en provenance des États-Unis, à la fois miroirs et vectrices de l'américanisation d'une partie du monde en ces temps de guerre froide, sont déjà nombreuses et connaissent un succès précoce en Europe de l'Ouest (*Zorro*, dès 1975, diffusé en France à partir de 1965, *Bewitched/Ma sorcière bien-aimée* à partir de 1966 en France, *Columbo* dès 1968 ou encore *Dallas* à partir de 1978 aux États-Unis, de 1981 en France).

En France comme en Belgique, ces séries américaines coexistent déjà avec des productions francophones tournées sur le territoire national (rarement en Belgique cependant⁷²). Cette production sérielle française qualitative, originale et déjà diversifiée (Ziemniak, 2017) vise à contenir la production étrangère et d'abord anglo-saxonne ; il s'agit bien, déjà, d'assurer la visibilité du territoire national à l'écran et en particulier dans l'imaginaire des jeunes (ou moins jeunes) téléspectateurs que le faible nombre de chaînes rend longtemps « captifs ». Ces séries sont diffusées avec succès sur des chaînes de télévision encore sous contrôle de l'État, telles *Thierry la Fronde* (entre 1963 et 1966 sur RTF Télévision) qui doit divertir en instruisant (Papin, 2020) ou encore la mini-série *Jacquou le Croquant* tournée en Dordogne en 1967.

En France, l'époque de l'ORTF fut ainsi marquée par la création et la diffusion de grands feuilletons parfois qualifiés de « cultes » comme *Les Chevaliers du ciel* et, déjà, ancrés dans un territoire, comme *Belle et Sébastien*, tournée dans les Alpes (Ziemniak, 2017).

Pour Benjamin Campion, si les années 1980-2000 marquent en France un temps de « stagnation » pendant lequel apparaissent toutefois les grandes sagas de l'été et des comédies légères tournées en studio (Campion, 2023), cette époque est celle pendant laquelle les États-Unis exportent des séries qui vont marquer un tournant dans le regard porté sur le genre sériel, comme *The X-Files*, *The Sopranos* (*Les Soprano*) ou *The Wire* (*Sur écoute*). Elles sont présentées par les médias (français notamment) et saluées par la critique comme des œuvres de qualité ou de « prestige »⁷³.

Dans ces années 1990, ces nouvelles séries américaines coexistent avec une offre abondante de séries françaises populaires (en France mais aussi en Belgique francophone où ces séries – avantagé concédé au pays – sont programmées avec quelques jours d'avance) favorisées par les pouvoirs publics qui incitent les chaînes à investir dans la fiction audiovisuelle⁷⁴ ; cette production reste toutefois encore peu affectée par la révolution sérielle en cours.

⁷² Citons *Les Galapiats* (1969), mini-série entièrement tournée en Belgique francophone.

⁷³ Dans le *New York Times*, Stephen Holden estime que la première saison de la série *The Sopranos*, lancée par HBO, pourrait être « la plus grande œuvre de la culture américaine du siècle dernier » (« *just may be the greatest work of American culture of the last century* », *The New York Times*, “Sympathetic Brutes in a Pop Masterpiece”, 6/6/1999).

⁷⁴ En France, un système de quotas impose à chaque chaîne 60% d'œuvres audiovisuelles (et de cinéma) d'origine européenne ; 40 % des œuvres (50 % initialement, d'après le décret n°90-66 du 17 janvier 1990, modifié en 2004,

Pierre Ziemniak estime que la France, à partir des années 1980 surtout, a progressivement perdu le savoir-faire et l'avance dont elle disposait à l'époque de l'ORTF, la libéralisation du secteur de l'audiovisuel – propice à la concurrence et à la créativité dans d'autres pays, comme les États-Unis ou, plus récemment, la Turquie – ayant ici des effets pour le moins mitigés (Ziemniak, 2017)⁷⁵. L'auteur parle d'« exception française » pour rendre compte de la résistance nationale au « format sériel mondialisé ». La production française reste ainsi durablement attachée à des codes inspirés du cinéma⁷⁶ et notamment au format 90 minutes (alors que celui de 52 minutes s'impose ailleurs), adopté par TF1 qui donne le la, qui complique les exportations ; les principales œuvres, exposées en *prime time*, sont centrées sur des figures sociales susceptibles de rassembler un large public comme *Navarro*, *Julie Lescaut*, le *Commissaire Moulin* ou encore *L'Instit* (Gouraud, 2003).

Si le droit européen, français et belge, impose rapidement des quotas pour contenir la place sur les écrans des séries étrangères, et d'abord américaines, la production sérielle en France, et plus encore en Belgique francophone, innove peu. Pierre Ziemniak y voit, parmi d'autres facteurs, l'effet d'une politique de différenciation, dès les années 1970, entre la production, que les acteurs publics souhaitent confier à des sociétés indépendantes qu'elles cherchent à encourager, et la diffusion ; dans ce système, les chaînes de télévision sont « reléguées au rang de financeurs-diffuseurs » (Ziemniak, 2017, p. 41) soumis à des quotas contraignants mais sans bénéficier des droits sur l'exploitation des œuvres financées au-delà de la première diffusion qui leur est garantie. Elles se contentent alors de financer des séries susceptibles de plaire à leur public, conformes à leur ligne éditoriale, nourrissant certes un écosystème de production audiovisuelle nationale, mais sans prendre de risque et sans viser l'originalité⁷⁷. Il faudra attendre 2013 pour que les chaînes (France Télévisions, TF1) obtiennent le droit de (co)produire en interne et donc de profiter des bénéfices de l'exploitation commerciale. Ce tournant favorise une tendance à la concentration verticale sur le modèle américain par laquelle la chaîne cherche

source : legifrance.gouv.fr, 2023) devant être d'expression originale française (tournées en français) ; la disposition doit être respectée l'ensemble de la journée et aux heures de grande écoute. Les mêmes quotas s'appliquent aux œuvres en catalogue des sites de vidéo à la demande. Les chaînes belges (RTBF, BeTV par exemple) sont quant à elles tenues de participer à la création et à la production d'œuvres audiovisuelles, soit sous la forme de versements au Centre du cinéma et de l'audiovisuel (CCA) ou, solution la plus souvent retenue, en préachetant ou coproduisant des œuvres (Collard *et al.*, 2016).

⁷⁵ Les nouvelles chaînes de télévision créent peu de séries et diffusent surtout des productions américaines ; de même, celles qui ont accompagné la naissance de la TNT en 2005 participent peu à cet effort productif.

⁷⁶ Cet attachement se mesure aussi dans le poids attribué au réalisateur tandis que la figure du scénariste, placée au centre du processus créatif aux États-Unis, est dévalorisée (Ziemniak, 2017).

⁷⁷ Pour Ziemniak, la France « n'est pas passée d'une économie de la demande à une économie de l'offre » (Ziemniak, 2017, p. 156).

à couvrir l'ensemble des étapes de la fabrication de l'œuvre, de sa production à son exportation (Ziemniak, 2017).

Les années 1980-1990 sont toutefois marquées par quelques nouveautés, et notamment la vogue des sitcoms, produites à la chaîne par le géant du divertissement jeunesse qu'est alors AB Productions (*Hélène et les garçons* par exemple), remplissant à bas coût les grilles de programme de TF1 pendant une décennie, incitant des sociologues à décrypter le phénomène et ses effets sur le jeune public (Pasquier, 1999). Cette production industrielle qui vise un vaste public explique aussi, sans doute, pourquoi l'heure n'est pas encore à la reconnaissance.

De nouveaux formats sont également expérimentés, comme celui des fictions quotidiennes courtes et en particulier de *shortcoms* (*Caméra café* ou *Un gars, une fille*) qui permettent de faire émerger des produits reconnus voire exportés, révélateurs de talents – mais peu de territoires (elles souvent tournées en décors intérieurs). C'est également au début des années 2000 que naissent les soap-operas « à la française » marquées par le succès inattendu et retentissant de *Plus Belle la Vie* initié par France 3 et tourné à Marseille.

2.3 Le tournant spatial des séries

2.3.1 Quel tournant spatial des séries ?

Les années 1990-2000 marquent un tournant à différents égards (Esquenazi, 2010, p. 5). À cette époque, aux États-Unis d'abord, l'hégémonie des *networks* traditionnels (CBS, ABC, NBC, puis Fox à partir de 1986), qui monopolisaient l'essentiel de l'audience et de la diffusion de séries, vacille sous l'effet de l'explosion du nombre de chaînes sur le câble et le satellite qui bénéficient d'un cadre créatif moins contraignant⁷⁸, favorisant la création d'œuvres plus audacieuses et détonnantes. Quelques chaînes du câble renouvellent alors le genre sériel, en particulier les chaînes dites « premium » qui proposent des abonnements leur permettant de s'affranchir de la pression de la publicité, cette dernière pesant traditionnellement sur la forme et le contenu des séries. Le rôle de la chaîne HBO qui entend, pour reprendre le titre de l'étude que lui consacre Benjamin Campion, « élever la série au rang d'art » (Campion, 2018) fut essentiel. Cette chaîne payante du câble créée en 1972 cherche alors à se singulariser en proposant à ses abonnés des produits qu'ils ne trouveront pas ailleurs. Le slogan de la chaîne (« It's not TV. It's HBO ») témoigne sans ambiguïté de son ambition de se démarquer d'un média méprisé pour conquérir une respectabilité et une reconnaissance au sein des milieux

⁷⁸ Elles échappent par exemple aux contraintes imposées par la *Federal Communications Commission* (Commission fédérale des communications) concernant la nudité à l'écran.

culturels. Ce sont bien des séries – *Oz* et *The Soprano (Les Soprano)* puis *Six Feet Under*, *The Wire (Sur écoute)* ou encore *Rome* au début des années 2000 – qui assoient sa notoriété internationale. Les séries proposées s’inscrivent en rupture avec l’offre antérieure, plus exigeantes à l’égard du spectateur, renonçant aux recettes habituelles du divertissement. Si certains (Buxton, 2011, p. 9) parlent d’un nouvel « âge d’or » des séries au tournant des années 2000, c’est aussi parce que la nouvelle donne audiovisuelle permet aux « difficult men » (Martin, 2014) d’exprimer leur créativité et de proposer des œuvres qui ont contribué à changer le regard de la critique comme du public et à accélérer la « révolution créative ». La chaîne (aux côtés de quelques autres comme Showtime) a ainsi marqué l’histoire mondiale des séries, même si le recours récurrent à la violence et au sexe, éléments de rupture avec le « politiquement correct », a parfois fait débat.

Face à cette nouvelle offre, les *networks* traditionnels ne restent pas immobiles et sont contraints d’entrer dans une course à l’innovation sérielle ; ce sont essentiellement les œuvres de ces chaînes (ABC – *Lost*, *Desperate Housewives*, CBS – *CSI / Les experts*, *FBI : portés disparus*, *Cold Case* , Fox – *Dr House* ou NBC – *Seinfeld*, *Friends...*), qui s’adressent à un public beaucoup plus large que celui des chaînes du câble, que la France et le monde commencent à découvrir dans les années 1990.

Cette nouvelle génération de séries montre, aux yeux des géographes, que le « tournant spatial »⁷⁹ les traverse également, enrichissant considérablement l’intérêt de leur analyse.

Ce tournant apparaît par exemple dans le seul générique de la série *The Sopranos (Les Soprano)*, souvent parodié, en rupture avec les génériques habituels ; de manière lente, douce, le spectateur pénètre dans l’univers spatial du personnage et quitte avec lui Manhattan pour rejoindre en voiture la périphérie du New Jersey jusqu’à son garage ; la série explore largement la dimension existentielle du personnage principal, anti-héros en quête d’identité qui est aussi une quête d’identité spatiale (le voyage dans la baie de Naples), traduisant bien une prise de conscience du rôle du territoire et de la spatialité pour comprendre la société. Ici, comme dans *Twin Peaks* un peu avant ou *The Wire (Sur écoute)* un peu après, le spectateur explore des territoires (urbains) complexes inégalement habités par les personnages ; dans beaucoup de ces nouvelles séries, l’espace n’est plus une simple toile de fond interchangeable et constitue même un enjeu. Le scénariste David Simon, journaliste pour *The Baltimore Sun* pendant douze ans à l’époque du déclin et de la marginalisation de la ville industrielle, multiplie les séries (*The Wire*, *Treme*,

⁷⁹ J’emprunte ici la formule et sa justification à Bertrand Plevin qui intitule son intervention lors de la Journée d’étude « Les dimensions géographiques des séries télévisées » : « Séries attendues au tournant... spatial ».

Show Me a Hero, We Own This City) dont la ville est, si ce n'est un personnage, du moins un sujet central, « une arène » (Truby, 2010), un espace qu'il observe de façon « clinique », presque comme une entité organique, au point que les chercheurs en études urbaines mobilisent volontiers *The Wire* pour aborder les notions de fragmentation socio-spatiale, de ghettoïsation, de gentrification ou de *shrinking city* (*We Own This City*). Certaines créent ainsi des lieux, voire des mondes comme dans *Game of Thrones* (Coulouma, Pichard, 2020). Elles sont bien des « écritures géographiques », qui reflètent (et nourrissent) aussi des imaginaires géographiques que les créateurs mobilisent plus ou moins consciemment. Le tournant spatial se joue tout autant dans le regard du spectateur (et du chercheur en sciences humaines) plus sensible(s) à la dimension spatiale de ce nouvel objet d'étude. Il impulse ainsi une multiplication des travaux portant sur la dimension spatiale des fictions audiovisuelles, y compris en dehors de la géographie (création d'un Master Fiction et Territoire par l'Université de Nîmes par exemple), portant une attention nouvelle à ce que ces œuvres disent et reflètent des territoires et aussi à la manière dont elles peuvent contribuer à les transformer.

Script doctor, professeur devenu consultant en scénario et dont les travaux font référence, John Truby confirme cette importance de la dimension spatiale en recommandant aux créateurs de séries de soigner la construction de l' « arène », espace dans lequel les personnages vont évoluer et dont il faut penser les interactions avec ces derniers ; cette arène configurante et contraignante doit aussi être pensée comme un cocon dans lequel les téléspectateurs devront rapidement se sentir « chez eux », qu'ils devront habiter et retrouver avec joie d'un épisode à l'autre (Truby, 2010).

Dans d'autres pays et notamment en France et en Belgique francophone, les chaînes de télévision, de plus en plus nombreuses là aussi, diffusent ces nouvelles séries, s'en inspirent et en proposent des remakes.

2.3.2 Une « netflixisation » (Cousin, 2018⁸⁰) du monde ?

Au moment où leur nombre explose, le public et la production sérielle s'émancipent aussi des chaînes de télévision traditionnelles qui eurent longtemps la main sur la diffusion des séries. La relative émancipation du téléspectateur à l'égard du diffuseur est favorisée par toute une série d'innovations technologiques évoquées plus haut qui mettent à la disposition du public une offre sérielle d'une autre dimension, lui donnant accès à des œuvres qui, avant les années

⁸⁰ Cousin, 2018, p. VI.

2000, tant qu'elles n'étaient pas diffusées par les chaînes hertziennes, n'étaient réservées qu'à un *happy few*.

L'arrivée de Netflix marque une révolution dont on ressent les effets sans pouvoir encore en évaluer précisément l'ampleur. En 2016, Reed Hatings annonce que son entreprise étend son offre de *streaming* dans 130 pays, célébrant la naissance de la « première chaîne de télévision globale » (Cousin, 2018). L'enjeu était la mise à disposition d'un public international d'une offre abondante et régulièrement renouvelée de séries – qu'on supposait essentiellement anglo-saxonnes. Pourtant, très vite, le géant Netflix a dû repenser son modèle, diversifier son catalogue pour toucher des publics divers et répondre aux critiques et aux réglementations nationales (ou supranationales en Europe), notamment en achetant et en diffusant des séries nationales (ou européennes), mais aussi en produisant sur le territoire⁸¹, offrant « une audience mondiale pour les productions locales » (Reed Hatings, mars 2017, cité par Cousin, 2018, p.129).

Ces dernières années, Netflix – élargissant son rôle de diffuseur et distributeur à celui de producteur – favorise ainsi la production sérielle dans différents pays, lui assurant parfois un succès international (*La casa de papel* en Espagne, *Le Bureau des légendes* en France, *Squid Games* en Corée du Sud, ou *Alice in Borderland* au Japon) ; Netflix joue aussi un rôle, nous le verrons, dans la promotion des séries belges (*La Trêve*, *Baraki*) ou encore sud-africaines (Denmat, 2021), offrant une visibilité internationale inespérée aux territoires de production et/ou de tournage, au point de se présenter dans sa communication comme un acteur influent, promoteur de cultures et vecteur possible de ciné-tourisme⁸².

Le marché de l'audiovisuel a poursuivi sa recomposition, Netflix étant à son tour concurrencé par d'autres plateformes. Ces nouveaux géants misent sur des séries comme programmes d'appel qui doivent « faire événement », donner envie de souscrire et de rester durablement pour voir la suite, toucher divers profils que sont censés cerner les algorithmes ; cela incite les groupes, comme OCS, Disney+, Apple, HBO ou Hulu, à commander voire produire leurs propres séries. La mise en catalogue de séries « de prestige » devient un enjeu

⁸¹ Le Parlement européen impose en octobre 2018 30 % d'œuvres européennes en catalogue à Netflix (et à ses concurrents). Cela contribue à préserver « l'exception culturelle » et à stimuler la production nationale que les plateformes veillent à porter « à la hauteur » du catalogue.

⁸² *Cultural Affinity and Screen Tourism – The Case of Internet Entertainment Services*, septembre 2021, 52 p. L'OMT (Organisation mondiale du tourisme) et Netflix publient en 2021 ce rapport sur « le rôle des films et séries comme moteurs du tourisme et d'affinité culturelle » mis en ligne. <https://www.e-unwto.org/doi/epdf/10.18111/9789284422838> L'étude et les enquêtes qu'elle comporte mettent en évidence les effets que la « netflixisation » d'une œuvre peut avoir sur l'intérêt porté au pays, accroissant un intérêt pour son territoire mais aussi pour sa culture, sa langue, ses valeurs. Une telle étude permet dans le même temps à Netflix de promouvoir sa capacité d'influence.

majeur : Amazon a ainsi rassemblé 250 millions d'euros pour produire l'adaptation sérielle de *The Lord of the Rings*.

En France comme dans les autres pays, les chaînes de télévision historiques ne sont donc plus les seules à peser sur la production et la diffusion de la fiction et coexistent (ou coproduisent) avec d'autres acteurs qui s'ajoutent aux multiples sociétés de production indépendantes comme Escazal (*Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*) ou Mon Voisin production (*Dix pour Cent*). Ces chaînes de télévision traditionnelles s'adaptent à cette nouvelle donne audiovisuelle. Ce fut d'abord le cas de Canal+ qui, après avoir importé des séries faisant événement à l'étranger (*The Simpsons, South Park, The Office*) mise sur ses « créations originales » placées au même rang que les films (*Versailles, Les Revenants, Braquo...*). Les autres chaînes suivent le mouvement et s'efforcent de (co)produire et de diffuser des séries événementielles présentées comme ambitieuses (la saga *Germinal* censée évoquer la série britannique *Peaky Blinders*).

Depuis les années 2000-2010, face à la concurrence internationale, aux évolutions de la production sérielle étrangère, et sous l'effet des nouveaux acteurs qui s'imposent dans le paysage audiovisuel, la France et la Belgique (flamande d'abord, wallonne plus récemment) connaissent ainsi une diversification des œuvres, des genres, des tons, avec des séries « nationales » ou coproduites qui se veulent à la hauteur de la production américaine. Ces œuvres stimulent et renforcent une industrie de l'audiovisuel de plus en plus pensée comme stratégique. Le modèle industriel américain infuse dans les méthodes mêmes de production : l'industrialisation de la production des fictions, déjà à l'œuvre à l'époque des sitcoms d'AB Productions, l'est aujourd'hui pour les feuilletons diffusés quotidiennement afin d'assurer la diffusion d'un épisode par jour⁸³. Quelques séries dites « événementielles » et pensées pour l'exportation s'inspirent également de ces méthodes américaines. *Le Bureau des légendes* est ainsi la première série française intégrant un *showrunner* (Éric Rochant), « chef d'orchestre d'une série télévisée » (Barthes S., 2009) ; elle fait partie de ces nouvelles productions auxquelles sont accordés des budgets plus élevés⁸⁴ censés assurer la qualité de la série (tout en

⁸³ Elles impliquent par exemple la création d'ateliers d'écriture, une organisation rationalisée du tournage, un chevauchement des phases d'écriture, de tournage, de production, de postproduction et de diffusion, un recours privilégié au studio et aux backlots pour faire des économies sur le long terme et garantir un retour périodique et régulier de la série sur les écrans.

⁸⁴ Il est toutefois difficile d'égaliser le budget des séries américaines. Puisque les budgets français ne permettent pas de mobiliser plusieurs auteurs à plein temps, la coproduction est souvent une solution privilégiée pour accroître le budget ; cela permit à la série « de prestige » *Versailles* d'atteindre un budget de 2,7 millions d'euros. À titre de comparaison, chaque épisode de *House of Cards*, lancé par Netflix en 2013, coûtait 4,5 millions de dollars. Certaines séries atteignent, pour un seul épisode, le coût d'un long métrage de gros budget français : *The Crown* (13 millions de dollars par épisode), *Stranger Things* (30 millions pour chaque épisode de la saison 4).

maintenant un objectif fondamental de rentabilité), en mobilisant également des têtes d'affiche connues et parfois des moyens technologiques ambitieux (*Vortex* tourné en studio avec un mur de LED). Ces séries parviennent à être exportées au-delà du monde francophone, parfois même outre-Atlantique (*Dix pour Cent*, *Engrenages*, *HPI*, *Le Bureau des légendes*), même si l'exportation n'implique pas nécessairement succès, ni rentabilité, ni même exposition.

Les chaînes de France Télévisions mais aussi les grandes chaînes privées se sont mises à leur tour à laisser l'intégralité des nouvelles saisons de leurs séries à disposition du public sur leur site de *replay* ou sur des plateformes comme Salto (jusqu'en 2023) en communiquant désormais sur le nombre de visionnages en différé (*Les Papillons noirs*, *Vortex*) – tout en maintenant par ailleurs une diffusion échelonnée des épisodes au fil des semaines. Tout contribue alors à amplifier et prolonger la visibilité des séries produites. Une œuvre comme *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*, sur laquelle nous reviendrons à plusieurs reprises, bénéficie ainsi d'une exposition majeure, (multi)rediffusée sur France 2 (et en Belgique) puis sur d'autres chaînes du service public (France 4), intégralement disponible sur Salto, accessible sur Amazon Prime France. Une série peut donc être (re)découverte longtemps après sa première diffusion⁸⁵ et, par conséquent, les effets sur le territoire peuvent également s'inscrire sur un temps long.

Ces mutations récentes ont débouché sur une offre pléthorique⁸⁶. Si quelques séries visent une audience large, voire transgénérationnelle (Corroy, 2011), beaucoup ciblent désormais une tranche précise, s'adressant à des publics segmentés voire émiétés⁸⁷. C'est d'ailleurs parce qu'ils n'ont plus vocation à séduire tout le monde que les scénaristes proposent des projets plus originaux et audacieux. Les nouvelles productions explorent ainsi de nouveaux thèmes, de nouveaux lieux, de nouvelles marges, dans lesquelles on suit aussi des anti-héros ou des personnages de marginaux. Les bouleversements du secteur audiovisuel font eux-mêmes évoluer, en retour, le genre sériel dont les codes sont progressivement remis en question, qu'il s'agisse du générique, du modèle de visionnage ou de la durée des épisodes.

⁸⁵ *The Office* suscite par exemple un engouement nouveau et élargit fortement son public lors de sa mise en catalogue sur Netflix en janvier 2021, huit ans après son arrêt.

⁸⁶ John Landgraf, le président de FX, qui mesure chaque année le nombre de séries diffusées aux États-Unis et en souligne l'essor vertigineux, parle de « peak TV » pour qualifier cet essor constant qui, selon lui, connaîtra son apogée au cours des années 2020 (source : *Variety*, « Peak TV Tally : 599 Original Scripted Series Aired in 2022 – a NEW Record, but FX says we've hit the limit », 12/01/2023).

⁸⁷ Les enquêtes confirment que le rapport aux séries est très variable selon l'âge, le genre et le niveau d'études (Ifop, « Les séries préférées des Français », septembre 2020, <https://www.ifop.com/wp-content/uploads/2020/11/117572-Rapport-LP.pdf>). La vaste étude pilotée par les sociologues Clément Combes et Hervé Glevarec confirme que les séries les plus en vogue de nos jours comme *Game of Thrones* ne rassembleront jamais un public aussi large que *Dallas* ou *Columbo* hier (Combes, Glevarec, 2021).

2.3.3 Le succès croissant des séries en France et en Belgique

Tableau 1 : La place des séries parmi les cent meilleures audiences à la télévision française et belge

En France :

	2004	2012	2022
Nombre de films sur les 100 meilleures audiences	22	6	2
Nombre de séries (épisodes) sur les 100 meilleures audiences	44	43	34
Part des séries françaises parmi ces séries, en %	100	16	100
Part des séries américaines, en %	0	84	0
Part du genre policier/judiciaire parmi les séries classées, en %	80	70	79
Séries figurant dans le classement (nombre de figurations au sein du classement)	<i>Julie Lescaut (10) Une femme d'honneur (6) Les Cordier, juge et flic (6) Navarro (5) Zodiaque (4) Joséphine, ange gardien (3) Commissaire Valence (2) Femmes de loi (2) Commissaire Moulin (1) – Sœur Thérèse.com (1) – Le Proc' (1) – Père et Maire (1) – Le Miroir de l'eau (1)</i>	<i>Mentalist (21) Esprits Criminels/Criminal Minds (8) Nos chers voisins (7) Dr House (6) Les Experts Manhattan/CSI : New York (4)</i>	<i>HPI, Haut Potentiel Intellectuel (8) Balthazar (7) Les Combattantes (6) Alex Hugo (3) Astrid et Raphaëlle (3) Capitaine Marleau (3) Alice Nevers (1) – Meurtres à... (1) – La Stagiaire (1) – Section de recherches (1)</i>

Sources : données Médiamétrie diffusées par Pure médias/ozap.

En Belgique :

	2018	2022
Nombre de films dans le classement des 100 meilleures audiences	[S] ⁸⁸ 12 [N] 2	[S] 2 [N] 1
Nombre de séries dans le classement (épisodes)	[S] 7 [N] 9	[S] 13 [N] 12
Part des séries françaises et francophones parmi ces séries, en %	[S] 43 [N] 0	[S] 100 [N] 0
Nombre de créations belges francophones parmi ces séries	[S] 0 [N] 0	[S] 2 [N] 0
Part des séries flamandes et néerlandaises parmi ces séries	[S] 0 [N] 89	[S] 0 [N] 92
Part des séries américaines, en %	[S] 57 [N] 0	[S] 0 [N] 0
Séries figurant dans le classement	[S] <i>Camping Paradis</i> <i>Good Doctor</i> <i>NCIS-Los Angeles</i> <i>Scorpion</i> <i>Esprits criminels/Criminal Minds</i> [N] <i>Thuis</i> <i>Salamander</i> <i>Over Water</i> <i>Gevoel voor tumor</i> <i>Familie</i>	[S] <i>HPI, Haut Potentiel Intellectuel</i> <i>Balthazar</i> <i>Les Combattantes</i> <i>Pandore</i> <i>Camping Paradis</i> <i>Meurtres à Figeac / Porquerolles / au Mont-Saint-Michel / Nancy / Pont-Aven</i> <i>La Stagiaire</i> <i>Manipulations</i> <i>Des gens bien</i> [N] <i>Twe Zomers</i> <i>Chantal</i> <i>Thuis</i> <i>Undercover</i> <i>Onder Vuur</i> <i>Lost Luggage</i> <i>Dertigers</i> <i>FC De Kampionen</i> <i>Familie</i> <i>Flikken Maastricht</i> <i>Dalgliesh</i>

Source : CIM (Centre d'Information sur les Médias), 2023.

Réalisation : N. Marichez, 2023.

⁸⁸ [S] pour le sud de la Belgique (francophone), [N] pour le nord.

Le classement des meilleures audiences réalisées chaque année à la télévision (*tableau I*) doit être abordé avec prudence, reflétant d'abord la popularité des « grandes » chaînes des deux pays. L'actualité politique (élection présidentielle en France en 2022) ou sportive (grandes compétitions de football) influent nécessairement sur la place de la fiction au sein du classement.

Il permet toutefois de noter la quasi-disparition du cinéma parmi les meilleures audiences, qui s'explique aussi (voire d'abord) par une exposition devenue plus rare aux heures de grande écoute. Les quelques films classés sont d'ailleurs des blockbusters ou de grandes comédies populaires (dont celles de Dany Boon). La place des séries est désormais nettement dominante, y compris en *prime time* alors qu'elles occupent par ailleurs de nombreuses autres plages horaires au cours de la journée et en soirée. Les séries américaines dites « de prestige » ne figurent pas parmi les meilleures audiences ; en 2004 par exemple, *Desperate Housewives*, *Lost : les disparus*, *Friends*, *Urgences (ER)* sont bien diffusées en France, avec succès, mais sans rassembler un public aussi large que les séries du classement. Bien des séries jugées majeures et à l'origine de phénomènes mondiaux furent d'ailleurs diffusées par les chaînes traditionnelles en seconde partie de soirée voire plus tard dans la nuit (*Six Feet Under*, *Mr Robot*), confirmant bien qu'elles ne s'adressent plus nécessairement à un « grand public ». Ces séries produites par HBO, NBC ou Amazon par exemple, sont d'ailleurs largement suivies et visionnées en dehors des chaînes historiques et selon des logiques de consommation déjà abordées.

Dans le cas français, l'offre de séries au début des années 2000 est déjà importante mais est ici très homogène. Les grandes chaînes (TF1 d'abord) « misent » sur un format prudent qui garantit un public nombreux et fidèle et rassure les annonceurs ; alors que les nouveaux médias doivent détonner pour attirer, les chaînes traditionnelles françaises privilégient toujours la sécurité. Les séries les plus populaires sont ainsi des séries policières au format de 90 minutes centrées sur un « flic » susceptible de rassembler et dont on évoquera volontiers la vie familiale. Ces séries policières « à la française » restent concentrées (dans leur production comme dans l'intrigue) dans la métropole parisienne ou l'Ile-de-France. Les sagas, qui s'affirment à la fin des années 1980, continuent de séduire et de valoriser le Midi. Le classement de 2012 rend mieux compte du succès mondial des nouvelles séries américaines même si les grandes chaînes familiales comme TF1 ciblent quelques « produits », souvent des séries policières comme *Les Experts/CSI* parfois diffusées plusieurs soirs dans la même semaine et qui renouvellent le genre par le rythme et l'approche (police scientifique). Depuis la fin des années 1990, le public français est ainsi initié à de nouveaux modes de production et de consommation des séries, à de nouveaux

formats, à de nouveaux genres, leur poids au sein des meilleures audiences correspondant à celle de la « crise d'audience de la fiction française » (Ziennak, 2017, p. 45) au milieu des années 2000. En réaction, les chaînes tentent de s'adapter à la révolution en cours en déclinant les séries étrangères qui font l'événement ou en s'en inspirant (*Section de recherches* rappelle *Cold Case : Affaires classées* et *FBI : Portés disparus*). Il est ainsi frappant de noter, pour l'année 2022, le renouvellement de la production sérielle française ; les grandes chaînes investissent et misent sur des nouvelles séries présentées comme des événements. Ces séries françaises (parfois en coproduction) sont décentralisées et explorent davantage le territoire français, cette proximité du spectateur étant régulièrement présentée comme un atout (la série des *Meurtres à...*, *HPI* centrée sur la métropole lilloise). Plusieurs séries françaises récentes et à succès, figurant parmi les séries préférées du public, sont d'ailleurs tournées dans le nord de la France (*Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*, *Capitaine Marleau* ou *Baron Noir*⁸⁹). Si le genre policier reste prédominant, les séries françaises post-HBO intègrent davantage la dimension psychologique en exploitant les failles des personnages et leur caractère excentrique. Si le classement rend compte du poids des séries au sein de l'offre et de la popularité du format, il reflète toutefois peu la diversité de la production⁹⁰.

En Belgique, la faible présence du cinéma au sein des meilleures audiences et la domination des séries sont aussi nettes. Le contraste entre les régions belges est saisissant. Au nord, les chaînes de télévision (EEN) diffusent de longue date de nombreuses séries flamandes (voire néerlandaises) très populaires. En Belgique francophone, le public consomme longtemps et d'abord des séries françaises (parfois coproduites par la Belgique comme *Meurtres à...*) diffusées quelques jours avant la France par la Une ou RTL, y compris des séries explicitement ancrées dans des territoires français (*Meurtres à...*). L'effort mené à partir de 2013 pour faire naître des séries belges francophones porte toutefois ses fruits, comme l'illustrent la performance des séries *Pandore* et *Des gens bien* dans le classement de l'année 2022.

⁸⁹ Ifop, « Les séries préférées des Français », septembre 2020, <https://www.ifop.com/wp-content/uploads/2020/11/117572-Rapport-LP.pdf>).

⁹⁰ Il est intéressant de confronter ce classement des séries les plus regardées à la télévision à celui des programmes Netflix les plus visionnés en 2022 (*Stranger Things 4*, *Wednesday / Mercredi*, *Monstre : l'histoire de Jeffrey Dahmer*) ou des œuvres les plus piratées sur Internet (*Loki*, *The Walking Dead*, *Game of Thrones*, *Vikings*...).

2.3.4 Cinématisation des séries (et sérialisation du cinéma)

Ont ainsi émergé des séries auxquelles on concède volontiers une qualité cinématographique, rendant légitime un rapprochement entre le « septième art » et ce que d'aucuns qualifient parfois de « huitième art » (Carrazé, Nigita, 2017)⁹¹.

Une part de la production sérielle bénéficie de moyens financiers parfois conséquents si ce n'est comparables à ceux d'un long métrage (la série *House of Cards* disposait d'un budget équivalent à celui d'un long métrage « moyen » en France), d'un véritable travail sur le scénario reposant sur des *showrunners* qui supervisent toutes les étapes de la fabrication et sur des équipes d'écrivains placés au centre du processus créatif, intégrant des techniques visuelles de réalisation parfois innovantes en s'appuyant sur des métiers et des équipements partagés avec l'industrie du cinéma⁹². Les allers-retours entre cinéma et séries sont fréquents ; bien des créateurs de séries s'inspirent du cinéma (David Chase, créateur de *The Sopranos*, multiplie les références à la saga de Francis Ford Coppola comme aux films de gangsters, et intègre dans son casting de nombreux second rôles ou figurants de *Les Affranchis*), bien des cinéastes ont également créé ou réalisé des séries – David Fincher pour *House of Cards*, Tim Burton et *Mercredi/Wednesday*, David Lynch et *Twin Peaks*, Martin Scorsese et *Fran Lebowitz : si c'était une ville*, ou encore, parmi d'autres, Woody Allen ou Steven Spielberg aux États-Unis ; en France, Bruno Dumont s'est essayé à plusieurs reprises à la série, Cédric Klapisch a réalisé des épisodes de *Dix pour cent* et créé *Salade grecque*. Les acteurs (Thierry Lhermitte, Mathieu Kassovitz ou Gérard Depardieu) eux-mêmes cèdent volontiers à la tentation de figurer dans une série dont ils finissent parfois par constituer un personnage central. Ces séries coexistent sur les plateformes comme Netflix avec des longs-métrages qui y sont parfois diffusés sans même sortir au cinéma (*8 rue de l'humanité* de Dany Boon). Reconnues, les séries bénéficient de leurs propres festivals, en particulier celui de Lille, lors desquels elles sont projetées dans des salles de cinéma.

Il ne semble plus scandaleux de parler de nos jours d'une « cinématisation » d'une partie des séries. Le rapport de force entre séries et cinéma est loin d'être nécessairement défavorable aux

⁹¹ Jean-Pierre Esquenazi se demande ainsi en 2010 si les séries sont « l'avenir du cinéma ? » (Esquenazi, 2010), tandis que Marjolaine Boutet interroge leur possible statut d'« art majeur du XXI^e siècle » (Boutet, 2015). Les réponses apportées sont toutefois nuancées ; David Buxton estime ainsi que la perception de la valeur réelle de la série est plus complexe, impliquant un suivi d'épisodes et de saisons qui repoussent sans cesse la « fin » de l'œuvre (Buxton, 2011, p. 8).

⁹² Les passerelles se multiplient entre séries, cinéma mais aussi jeux vidéo. Des jeux vidéo inspirent des séries (*Alice in Borderland*, *The Last of Us*), des films sont déclinés en séries (*The Lord of the Rings*, *Hippocrate*), des séries débouchent sur des films (*Kaamelot*, *The Simpsons*, *Downton Abbey*, *The X-Files*, *Caméra Café*), des séries inspirent des jeux vidéo (*The Walking Dead*, d'abord adaptée des mangas).

premières. Si les chaînes de télévision comme les plateformes jouent désormais un rôle clé à la fois dans la production et le financement de séries et de films, en particulier en France et en Belgique, le cinéma n'est plus nécessairement le genre qu'elles privilégient, tendant à accorder davantage de visibilité dans leurs grilles de programme aux séries, et notamment à la valeur refuge que constituent les séries policières. Le rééquilibrage est tel que les logiques de financement du cinéma et la « netflixisation de l'écosystème du cinéma » (Cousin, 2018, avant-propos) sont sources de débats voire d'inquiétude au sein de l'industrie cinématographique.

2.4 Quelles géographies des séries ?

2.4.1 Les espaces de la production sérielle

La géographie de la production sérielle n'est pas tout à fait la même que celle de l'industrie du cinéma. Il existe toujours une production nationale de séries, parfois ancienne, qui obéit encore à des logiques spécifiques liées, par exemple, au rôle inégal attribué aux chaînes de télévision. Cette géographie est toutefois en recomposition rapide sous l'effet notamment de l'affirmation de nouveaux acteurs du marché de l'audiovisuel comme Netflix, dont l'organisation spatiale de la production et les logiques de diffusion commencent à être étudiées (Cousin, 2018, Marques, 2023). La réflexion porte par exemple sur les enjeux liés aux modes de production, de distribution, de réception des séries Netflix dans un contexte de mondialisation du marché que semblent favoriser les plateformes ; ces dernières investissent massivement dans la production dans différentes régions du monde, contribuant à y faire émerger de nouveaux territoires de la série. Un colloque⁹³ interroge ainsi, en 2022, le caractère national des séries dénichées ou produites par Netflix dans tel ou tel pays ; ces séries peuvent apparaître comme le reflet d'une internationalisation de la production et de la circulation des biens culturels de masse transnationaux voire d'une uniformisation. Pourtant, cette dernière est loin d'être évidente, ce dont témoignent les nécessaires et multiples « entreprises d'acclimatations, de domestication et d'appropriation » des séries menées localement par le sous-titrage, le doublage, la réécriture, la traduction, le remake, l'adaptation aux goûts du public (Evrard, 2020).

⁹³ « Séries télé par-delà les frontières : approches transnationales et transculturelles » colloque organisé au Centre Culturel International de Cerisy en 2022 sous la direction d'Ariane Hudelet, de Sébastien Léfait, de Sarah Sepulchre et de Dennis Tredy.

Pour accroître le budget et favoriser la diffusion des séries, beaucoup sont par ailleurs des coproductions, impliquant des réalisateurs, des comédiens, des techniciens de différentes nationalités, s'appuyant sur des lieux de tournage divers et parfois éclatés.

À l'échelle mondiale, les États-Unis restent sans surprise le premier pôle de création et de diffusion (au moins 532 séries diffusées en 2019 contre 181 en 2002⁹⁴). La diffusion internationale de ces séries nourrit d'ailleurs de longue date le *soft power* américain (Nye, 1991). La Californie – et d'abord Los Angeles – reste le cœur de la production et des tournages (Buxton, 2011) : bien des séries sont tournées à Hollywood, dans des studios qui parviennent à évoquer grâce à quelques astuces d'autres territoires des États-Unis ; c'est le cas de la série *Friends*, si associée à la ville de New-York et à Manhattan, mais qui n'y est pourtant quasiment pas tournée⁹⁵, les rares scènes extérieures étant filmées dans un backlot des studios Warner Bros. Certains tournages de séries américaines sont cependant parfois délocalisés tels ceux de *Homeland* ou d'*Emily in Paris*.

D'autres vieux pôles cinématographiques parmi les pays riches et développés misent aujourd'hui sur la création et l'exportation de séries. C'est le cas, de longue date, du Royaume-Uni où la BBC (de *Doctor Who* en 1963 à *Peaky Blinders* depuis 2013) puis le réseau privé ITV (*The Avengers/Chapeau melon et bottes de cuir* dans les années 1960) et plus récemment Channel 4 (*Black Mirror*) ont, dès les années 1950, soutenu la production de nouvelles séries censées surpasser la concurrence.

Certains États ont émergé bien plus récemment comme de gros producteurs de séries, parfois pensées comme de possibles outils de *soft power* voire de propagande dans le cas de la Turquie, devenue en une quinzaine d'années le deuxième exportateur au monde (Paris *et al.*, 2018, Garapon, 2021). Netflix et ses concurrents contribuent à faire émerger de nouveaux territoires sériels (de création, de production, de tournage) en Afrique du Sud, en Asie orientale (Corée du Sud) ou en Amérique latine.

Face à l'offre américaine, de nouvelles propositions sérielles, souvent destinées initialement à un public local, ont gagné une visibilité voire une reconnaissance internationale, à l'image des telenovelas brésiliennes. C'est également le cas des œuvres de la « vague nordique » (*The Killing*, *Borgen*, *The Bridge*) des années 2000-2010 ; pour Benjamin Campion, cette vague s'explique par le rôle clé des chaînes de télévision nationales (DR au Danemark, SVI en Suède) qui ont accordé une place centrale aux scénaristes, ont encouragé des thèmes audacieux,

⁹⁴ Données diffusées par FX. Source : *The New York Times*, 01/09/2020.

⁹⁵ Julien Ambal et Florent Favard, dans l'émission « Histoire en séries », « New-York vu à travers *Friends* et *How I met your mother* », 05/03/2022.

recherché des coproductions étrangères pour accroître le budget, pensé une stratégie de « glocalisation » des œuvres permettant de « s’adresser à un public local tout en ayant en ligne de mire un auditoire étranger » (Campion, 2023). Ces séries⁹⁶ ont familiarisé le public international avec une certaine manière de filmer, avec une « esthétique sérielle scandinave » (Evrard, 2020) que l’on retrouvera dans certaines séries tournées dans les Hauts-de-France comme en Wallonie.

La France ou, de manière beaucoup plus tardive, la Belgique francophone, sont également des pôles créateurs de séries, genre désormais perçu comme valorisant et stratégique. La création d’un festival international de la série, Séries Mania, souhaité par l’ancienne ministre de la Culture Fleur Pellerin, vise à faire de la France un haut lieu dans ce domaine. Lors d’une visite à Los Angeles pour y vanter l’attractivité du territoire français, elle insiste : « Je veux développer l’écosystème de la série télé »⁹⁷. La création d’un fonds dédié à la création de séries belges francophones en 2013 témoigne d’une même volonté de s’imposer comme une terre de création sérielle.

À l’échelle nationale, la production sérielle profite d’abord, comme pour le cinéma, aux métropoles. L’industrie de la fiction en France reste très concentrée, 70% des entreprises de production audiovisuelle étant par exemple implantées en Ile-de-France⁹⁸. Toutefois, bien d’autres types d’espaces peuvent être intégrés au processus de création. Les régions belges comme françaises accueillent ainsi, parfois en lien avec les chaînes de télévision locales (ou les antennes régionales de chaînes nationales) et sous l’effet de politiques incitatives (portées par les fonds de soutien au cinéma et à l’audiovisuel par exemple), des tournages de plus en plus nombreux ou des activités de post-production.

À une plus grande échelle, ces séries stimulent l’aménagement et l’utilisation de nouveaux studios dans les régions, souvent au sein des marges des agglomérations, qui tournent parfois toute l’année grâce à une ou plusieurs série(s), un territoire pouvant ainsi devenir quasiment dépendant (*Plus Belle la vie* pour les studios de la Belle de Mai à Marseille). Les collectivités territoriales en France comme en Belgique parient sur ces équipements et sur l’accueil de ces séries qui ont des effets sur le territoire, sur son image comme sur son développement.

⁹⁶ Les scénaristes ont ensuite exploré avec succès d’autres thèmes comme la géopolitique (*Occupied*) ou la politique intérieure (*Borgen*).

⁹⁷ Ministère de la Culture, « Les séries télé, avenir de l’audiovisuel français ? », en ligne, 2023.

⁹⁸ ARCOM, Étude sur le tissu économique du secteur de la production audiovisuelle, 5^e édition, 18/1/2021.

2.4.2 Des effets spécifiques sur les territoires ?

La création à l'université de Nîmes d'un Master « Fiction et Territoire » témoigne de l'intérêt accru porté aux interactions entre les tournages de séries télévisées et les territoires.

Les effets des tournages et de la diffusion de ces nombreuses séries sur les territoires sont tout aussi importants que ceux du cinéma (Rot, 2019). Le nombre croissant de séries tournées dans les régions françaises ou belges francophones y démultiplie les possibilités de retombées sur un temps potentiellement long et en faveur d'un nombre croissant de communes mobilisées afin de varier les décors, au-delà des quelques décors pérennes autour desquels s'organise chaque fiction.

La production sérielle, favorisée par les pouvoirs publics, peut aussi apparaître comme un outil de (re)construction de l'image du territoire, voire un vecteur d'imaginaire territorial⁹⁹. Céline Bryon-Portet insiste par exemple, en 2011, sur l'impact de *Plus Belle la Vie* sur le territoire marseillais et son image (Bryon-Portet, 2011), sur le quartier du Panier, devenu « décor » de substitution pour les fans ne parvenant pas à franchir les murs des grands hangars de la Belle de Mai qui renferment les studios. Obtenir le tournage pérennisé d'une ou plusieurs séries phares sur son territoire devient un enjeu majeur en termes d'image, d'attractivité touristique, de création de richesses et d'emplois. Plusieurs villes du Sud (Montpellier pour *Un si grand soleil*, Sète pour *Demain nous appartient*, Marseille pour *Plus belle la vie* jusqu'en 2022) bénéficient pleinement de l'accueil de feuilletons quotidiens à succès (Poulot, 2023). De même, la figuration dans l'anthologie *Meurtres à...* peut constituer un enjeu pour certaines communes françaises qui lui sont associées (Chevrier, Lefort, 2023).

Elles stimulent également aujourd'hui des formes de « ciné-tourisme » ; si le phénomène s'affirme récemment, comme pour le cinéma, le tournage de séries anciennes a déjà pu susciter des flux, tels ceux générés par *Jacquou le Crouquant* dans le Périgord dans les années 1960 ou par *Dallas* aux États-Unis. Il est possible de dégager des éléments qui distingueraient ces flux touristiques de ceux que suscitent la littérature voire le cinéma, notamment en raison de la récurrence si ce n'est la quotidienneté de l'immersion dans l'espace diégétique qu'elles permettent.

Peut-être plus encore que les films, les séries sont « un instrument d'exploration du monde » qui agit en profondeur sur les représentations spatiales des individus, y compris d'une jeunesse qui s'éloigne du cinéma. Ces représentations véhiculées par les séries influent aussi

⁹⁹ J. Aldhuy, 2004 : « ensemble des représentations, des images, des symboles ou des mythes porteurs de sens qui participent à la dynamique d'une société en se projetant dans l'espace ».

sur la manière dont le territoire est perçu, visité (ou évité), aménagé, habité et peuvent contribuer à re-créer du territoire.

2.4.3 Des « miroirs » des sociétés et de leurs espaces

L'appel récent en faveur d'une étude géographique des séries invite aussi à les aborder – comme les films – comme des « miroirs » de la société¹⁰⁰ (Winckler, 2005) mais aussi des espaces de ces sociétés. Des séries sont ainsi régulièrement étudiées comme des miroirs de la ville et des transformations de celle-ci ; la série *The Wire* (*Sur écoute*), centrée sur la ville de Baltimore, est par exemple devenue un objet d'étude respectable et privilégié en urbanisme (Bacqué, 2011 ; Cizeau, 2011). La géopolitique s'est également emparée de ces œuvres (Moïsi, 2017) qui sont les reflets de rapports de force et de visions du monde (la vision américaine du monde arabe dans *Homeland*), révélant les dysfonctionnements et dérives possibles des sociétés (*Black Mirror*, *Years and Years*), constituant peut-être des sources d'« éveil politique » (Laugier, 2023)¹⁰¹.

Les géographes s'emploient à analyser la manière dont les séries constituent une « forme d'écriture de l'espace » (Denmat, 2021), y compris leurs génériques (Pleven, 2013).

Plus que les films, les séries donnent du temps aux lieux¹⁰² et permettent de suivre l'évolution des personnages, sur plusieurs épisodes voire plusieurs saisons, dans leur manière d'habiter, enrichissant la compréhension de la géographie suggérée par l'œuvre en construction.

Les géographes invitent aussi à décentrer le regard, à aller au-delà des seules séries américaines ou occidentales pour questionner la manière dont elles révèlent et influent sur la manière d'habiter d'autres régions du monde (Denmat, 2021).

Se pose alors, ici aussi, la question de la réception des séries et des liens particuliers qu'elles peuvent tisser entre les téléspectateurs et les territoires filmés. Les séries sont susceptibles de « fasciner », de fidéliser très durablement un public (et de produire un fandom), de changer l'image d'un territoire, d'autant que, nous le verrons, les séries, souvent récentes et inscrites

¹⁰⁰ L'interaction entre séries et vie réelle se lit, par exemple, dans la multiplication des « mèmes » ou des « gifs » sur les réseaux sociaux empruntés à des personnages de séries dites « culte » (*The Office*, *The Simpsons*, *Seinfeld*...) pour exprimer de manière claire et humoristique un sentiment, un avis. De même, le grand nombre d'allusions à des séries (des expressions – *D'oh*, *Winter is coming*, *Bon sang mais c'est bien sûr*, des personnages – Columbo, MacGyver –, des lieux – Victoria Lane, Dallas) devenues des référents culturels rend également compte de l'infusion de l'univers sériel au sein de la société

¹⁰¹ La série est même capable d'agir sur la réalité (géo)politique dans le cas de la série ukrainienne *Serviteur du Peuple* (2015-2019) dans laquelle Volodymyr Zelensky jouait le rôle d'un professeur d'histoire devenu président de l'Ukraine.

¹⁰² Formule utilisée par Bertrand Pleven dans l'émission *Géographie à la carte*, « La géographie fait son cinéma », France culture, 23/06/2022.

dans de nouvelles logiques de production, ne puisent pas nécessairement dans les clichés régionaux que le cinéma a parfois abondamment exploités et peuvent renouveler les discours portés sur l'espace et les imaginaires spatiaux.

Les séries alimentent volontiers des communautés de fans qui échangent et se retrouvent dans des lieux réels comme virtuels – réseaux sociaux, fan-clubs, conventions... – qui contribuent à prolonger le souvenir de certaines séries. Clément Combes étudie le phénomène de sériephilie et, en s'appuyant sur les *fan studies*, analyse la réception des séries par ces aficionados de programmes qu'ils jugent « cultes » (Combes, 2013). Il inscrit sa réflexion dans le sillage des *reception studies* anglo-saxonnes (Hall, 1994) évoquées plus haut, qui travaillent sur la manière dont les téléspectateurs, loin d'être passifs, « interprètent et s'approprient un texte « télévisuel » » (Combes, 2013, p. 25).

Cette réception des séries est évidemment affectée par le fait qu'elles sont aussi consommées à la chaîne (*binge-watching*), sur des écrans plus petits, offrant une expérience de spectateur atypique. L'étude de la réception des séries reste complexe et en friche, mobilisant des méthodes encore diverses et se heurtant toujours à des défis soulignés par les chercheurs (Sepulchre, 2011, Wolff, 2012 ; Denmat, 2018).

Conclusion

Cinéma et séries sont donc devenus deux objets d'étude pris au sérieux par les géographes, bien au-delà de la seule géographie culturelle. S'ils contribuent à transformer les territoires de multiples manières et à toutes les échelles, nous centrerons notre réflexion sur ce moment du tournage des œuvres filmiques et sérielles puis sur leur diffusion qui peuvent plus ou moins fortement agir sur la manière dont les territoires concernés sont perçus, transformés, aménagés, fréquentés, ou, plus largement, habités.

CHAPITRE 2

LE CINÉMA, LES SÉRIES ET LA MARGE

Introduction

Si elle ne saurait constituer l'unique grille de lecture et de compréhension des tournages sur les territoires que nous avons choisi d'étudier, la notion de marge nous est rapidement apparue stimulante, susceptible d'enrichir une réflexion consacrée aux interactions entre la production cinématographique comme sérielle et les espaces, en particulier ceux du nord de la France et de Wallonie.

Nous proposons donc de revenir d'abord sur l'apport de cette notion relativement récente dans les travaux de géographes – ou, plus exactement, dont l'approche a été profondément renouvelée ces dernières années – en en soulignant également les limites. Nous interrogerons ensuite les différents types de relations qui peuvent exister entre les marges spatiales et le cinéma (et les séries). Si l'industrie audiovisuelle est très sélective, les espaces du cinéma et de la série ne se réduisent pas à de grands centres de production ou à quelques décors « de rêve » ; bien des espaces en marge sont, à différents degrés et de diverses manières, intégrés et transformés par les activités en lien avec ces industries et en particulier pendant la phase du tournage. Cinéma et séries consomment des marges, les mont(r)ent et ont une capacité singulière à agir sur la marginalité même et sur la (dé)marginalisation des espaces qu'ils utilisent.

1. La marge, une notion encore instable mais stimulante

1.1 Un nouvel outil au service de l'étude des espaces « autres » (S. Depraz)

1.1.1 Un contexte scientifique et médiatique favorable

L'inscription au programme des concours de recrutement de professeurs d'histoire-géographie (Capes, agrégation) en 2016 d'une question intitulée « la France des marges »

témoigne du nouvel intérêt porté, au sein de la discipline, à cette notion susceptible non pas de bouleverser mais de renouveler la manière d'étudier la géographie de la France ; elle inspire à la même époque une série d'articles, de synthèses et de débats qui interrogent et précisent les contours de cet outil notionnel (Carroué, Doceul, 2017).

Ces travaux sur les marges s'inscrivent dans le prolongement de réflexions plus anciennes consacrées aux discontinuités (Brunet, 1968), aux périphéries (Reynaud, 1980), aux inégalités, par des chercheurs qui utilisaient parfois le terme « marge » sans qu'il soit nécessairement explicite. Chez Roger Brunet, qui lui consacre une courte entrée dans son dictionnaire (Brunet, 1992), elle est d'abord « bordure » et se caractérise par une « position de subordination »¹⁰³ ; dans la continuité d'Antoine Bailly qui, dès les années 1980 (Bailly, 1983), s'interroge sur le sens accordé à la marginalité au sein des sciences sociales, plusieurs chercheurs s'efforcent, au tournant des années 2000, de préciser la notion, sans déboucher toutefois sur une définition unique, soulignant en particulier son intérêt par rapport aux notions de centre et de périphérie (De Ruffray, 2000).

Utilisée d'abord dans un sens très précis et singulier au sein de la géographie physique (marge continentale, glaciaire), la notion de « marge » s'invite, non sans ambiguïté dans ses usages, au sein des différents courants de la géographie ; volontiers intégrée dans la réflexion en géographie urbaine et en aménagement du territoire (marges urbaines), la géographie sociale s'en est emparée pour proposer un regard géographique sur la marginalité dont s'étaient saisies avant elle d'autres sciences humaines (l'histoire, la sociologie, l'anthropologie) (Morelle, 2016). La marge semble devenue aujourd'hui comme « une notion transversale au sein même de la discipline géographique » (Edith Fagnoni, in Wackermann, 2016, p. 275).

La notion de « marge » permet de renouveler une lecture dominante de la géographie de la France (et, dans notre cas, de la Belgique) qui aurait tendance à privilégier les grands pôles, les lignes de force, les centres¹⁰⁴. Elle invite donc à un décentrage de l'approche géographique à un moment où les discours médiatiques et politiques insistent eux-mêmes davantage sur la marge, indistinctement associée aux territoires périphériques (Guilluy, 2014) ou aux « territoires perdus de la République » (Brenner, 2002), trop souvent réduite aux oubliés, aux invisibles, aux « déclassés », aux déviants, nourrissant le débat sur les failles du « modèle

¹⁰³ Le dictionnaire dirigé par Jean-Jacques Bavoux et Laurent Chapelon en 2014 qui consacre une entrée au terme « marge » rend compte des réflexions stimulantes qu'il a engendrées au sein de la communauté scientifique depuis le début des années 2000 (Bavoux, Chapelon, 2014, pp. 362-363).

¹⁰⁴ Ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, Concours externe du Capes et Cafep-Capes, Section histoire et géographie, Programme de la session 2017, Texte d'accompagnement du jury, 24 mars 2016, http://cache.media.education.gouv.fr/file/capes_externe/52/5/p2017_capes_ext_histoire_geo_556525.pdf.

intégrateur républicain des populations et des territoires » (Grésillon, 2017). Les chercheurs qui défendent l'apport de cette notion proposent ainsi d'« oser un pas de côté » (Milhaud, 2017), pour mieux saisir les « angles morts », les espaces trop vite résumés à des périphéries secondaires, délaissées, voire à des isolats, et que Samuel Depraz propose d'envisager plutôt comme des « espaces autres » (Depraz, 2017).

1.1.2 Marge contre périphérie : quelle valeur ajoutée ?

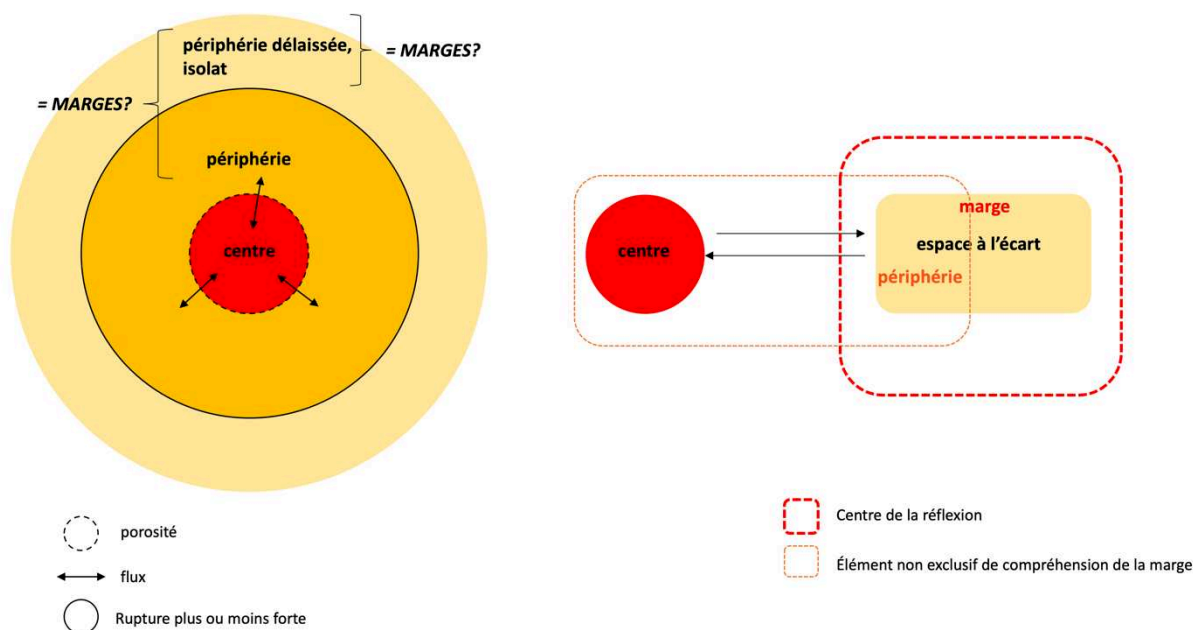
Certes, la marge reste, en géographie, une notion qui, comme le souligne Samuel Depraz, n'est pas encore stabilisée et n'a pas la valeur d'une notion scientifique mais elle apporte indiscutablement à la réflexion. Si les géographes s'en sont saisis, ils donnent souvent de la « marge » une définition encore variable. La polysémie du terme s'explique notamment, pour Depraz (2017, b) par une hésitation entre deux approches, l'une donnant le primat au social, désignant d'abord un groupe social dont on peut étudier la manière de faire avec l'espace, l'autre à la dimension spatiale, renvoyant donc à une catégorie spatiale habitée par une diversité d'individus.

La justification épistémologique repose sur son intérêt en complément de la notion bien établie et toujours précieuse de périphérie qui s'est imposée il y a plus d'un demi-siècle à la faveur, notamment, de l'émergence de la Nouvelle géographie et avec les travaux d'Alain Reynaud au début des années 1980 (Reynaud, 1980) ; la périphérie se définit par son degré de dépendance et d'interaction avec le centre, dans une approche d'abord économique ; toute pertinente et utile qu'elle soit, la notion de périphérie, à laquelle on tend à prêter une connotation péjorative tandis que la centralité est systématiquement valorisée, n'a de sens que dans cette relation hiérarchisante avec le(s) centre(s) et qui lui est défavorable. La notion de « marge » doit permettre de dépasser cette seule définition en miroir des centres et des périphéries qui réduit ces dernières au rang de « faire-valoir du centre » (Milhaud, 2017, p. 5) pour envisager également l'étude des marges elles-mêmes, au-delà de leurs seuls rapports aux centres ; dès lors, pour reprendre la formule de Depraz (2017, b), il ne s'agit plus d'étudier (uniquement) la relation de l'espace en marge avec le(s) centre(s) mais aussi « le fait résultant de cette relation : le *fait* marginal ».

Figure 4 : De la périphérie à la marge

La marge au sein du couple centre / périphérie d'Alain Reynaud

La marge envisagée par Samuel Depraz



Source : d'après S. Depraz, 2017 (b).

Réalisation : N. Marichez, 2022.

L'entrée par la marge incite donc le chercheur à changer de lunettes pour analyser les dynamiques spatiales et l'organisation de systèmes territoriaux. En un sens, la notion implique aussi d'examiner les processus socio-spatiaux « d'en bas », depuis ces marges, et en interrogeant l'habiter des marginaux, dans le sillage des *Subaltern Studies* mais aussi des *Cultural Studies*, en prenant en compte les discours qui nourrissent ou justifient la marginalité. Samuel Depraz (2017, b) souligne cependant que la marge ne doit pas être opposée à la notion de périphérie, les deux étant finalement complémentaires, offrant deux façons distinctes d'aborder les mêmes phénomènes. La marge se définit bien entendu de manière relative, par rapport à quelque chose, et elle est, bien souvent, vue et abordée comme telle depuis l'extérieur.

1.2 Définir et délimiter la marge en géographie

1.2.1 Distance, rupture, écart

Les définitions de la marge géographique commencent souvent par rappeler le sens du mot en typographie, désignant le blanc qui entoure le texte, une bordure (du latin *margo* : bordure, bord, rive) à première vue accessoire voire inutile.

La marge, que nous mobiliserons pour approcher les territoires dans cette thèse, implique toujours une idée de « distance », notion éminemment géographique, qui n'est pas seulement physique, euclidienne (la bordure, la marche, le finistère, la frontière) par rapport à un élément central ; cette distance peut aussi être psychologique, symbolique et la fiction audiovisuelle peut agir sur celle-ci.

Le terme suggère également un écart par rapport à une norme, une rupture ou une discontinuité à l'intérieur d'un système territorial plus vaste dans lequel la marge s'inscrit mais au sein duquel elle paraît « excentrique et excentrée » (Milhaud, 2017, p. 4) ; elle détonne par sa « non-conformité aux caractéristiques d'ensemble » (Bavoux, Chapelon, 2014), ces caractéristiques pouvant être tout à la fois de nature économique, sociale, culturelle, physique ou encore politique. Ce caractère marginal apparaît plus ou moins nettement selon l'échelle d'observation. La marge ne désigne donc pas un type d'espace figé, tout espace pouvant, à certains égards, à un moment donné et à une certaine échelle, apparaître comme une marge – ce qui peut aussi être une limite de la notion : « tout est marge en France, et donc rien ne l'est ! La marge est partout et nulle part » (Grésillon, 2017)¹⁰⁵.

Potentiellement autonome, la marge est rarement en rupture totale avec le système territorial (même si elle peut chercher à s'en extraire volontairement). Loin d'être nécessairement enclavées, les marges ont des liens, certes variables, avec d'autres espaces et à différentes échelles. Voilà pourquoi il reste indispensable de penser ces liens avec les autres territoires ; Brigitte Prost (2004) rappelait ainsi que la marge est à ce titre révélatrice du fonctionnement d'un système territorial, même si elle ne constitue pas un élément majeur du fonctionnement de ce dernier. Les marges ne sauraient donc être réduites aux périphéries délaissées, aux isolats ni même aux « non-lieux » tels que Marc Augé les définit (Augé, 1992).

1.2.2 La marge comme objet spatial à mieux identifier

La marge est aussi un espace dont on peut étudier les caractéristiques propres, l'organisation, les logiques spatiales, les dynamiques, les aménagements, les représentations – en lien naturellement avec ceux du système territorial. L'enjeu est alors de saisir le fonctionnement de ces marges elles-mêmes sans les voir sous le seul prisme des centres, de les aborder comme des objets géographiques qui peuvent être placés au centre de l'analyse, en les

¹⁰⁵ S'esquisse alors un risque de ce que le philosophe John Tasioulas appelle le *conceptual overreach* pour désigner l'élargissement excessif d'un concept qui conduit à en réduire la valeur et l'intérêt (Tasioulas J., « The inflation of concepts », *Aeon*, 29/01/2021).

envisageant également comme des territoires vécus, habités. L'approche est ici celle des chercheurs qui proposent d'aborder la marge comme un espace original, un espace « intermédiaire », un « entre-deux » (Depraz, 2017) où il se passe (aussi) des choses.

L'espace en marge comporte ainsi « en gigogne » (Depraz, 2017) ses propres marges et ses propres centres. Les deux régions étudiées dans cette thèse présentent leur propre organisation et ont, en leur sein, de multiples marges à différentes échelles. La marge peut d'ailleurs se situer à l'intérieur même d'un centre, y compris au sein de la métropole lilloise (Wattrelos, Tourcoing, Roubaix et, au sein de cette dernière commune par exemple, des quartiers tels que l'Epeule ou le Pile, qui ont eux-mêmes leur propre organisation) et même de la ville-centre de Lille (Moulins, Wazemmes, Lille Sud, Fives), voire du centre-ville de Lille (Djemila Zeneidi-Henry a par exemple éclairé la manière dont les SDF habitaient les marges du centre de Bordeaux – Zeneidi-Henry, 2002).

Les marges sont aussi des territoires habités, auxquels les habitants peuvent être attachés et qu'ils peuvent même vivre, paradoxalement, comme des « centralités », associées à des représentations qui peuvent être éloignées de celles qu'en ont les populations extérieures. Elles ne sont donc pas nécessairement des espaces en difficulté dont les populations souffrent, comme le suggèrent volontiers les discours médiatiques (voire cinématographiques) qui tendent à enfermer le terme dans une connotation péjorative et anxieuse ; de fait, la marge est fréquemment associée à un champ lexical spécifique, dévalorisant, qui entretient finalement la connotation négative de la marginalité de l'espace et de ses habitants ; la géographie culturelle invite à prendre en compte ces discours et ces représentations sur/de la marge souvent exogènes (mais qui peuvent aussi être intégrés par la population), mais il conviendra aussi de savoir s'en départir. Si elle détonne, si elle semble, en particulier depuis l'extérieur, dysfonctionner par rapport à un système territorial qui représente la norme, la marge ne se réduit pas à l'antimonde de R. Brunet (1992) et à l'image sombre ou misérabiliste qui peut spontanément être associée aux espaces ainsi désignés.

La marginalité de l'espace peut être assumée par ses habitants, perçue et vécue comme une ressource valorisée de différentes manières, mise en scène voire folklorisée depuis l'intérieur ; de multiples travaux menés en géographie sociale ou en sociologie urbaine ont montré que l'espace en marge peut par exemple être vécu comme une « centralité populaire » pour reprendre la formule utilisée par le Collectif Rosa Bonheur (2019) à propos de Roubaix et du quartier du Pile ; la marginalité peut même devenir un élément identitaire que vont revendiquer et valoriser des collectifs ou des artistes originaires de la marge, à l'image de rappers qui, comme Bouga à propos de Belsunce (Marseille) ou Némir à propos de Saint-Jacques

(Perpignan), expriment leur attachement à des quartiers dont ils ont conscience de l'image dégradée et des difficultés socio-économiques mais qu'ils dépeignent comme des territoires habités dont les éléments de marginalité sont aussi des éléments d'originalité, de créativité voire des ressources qu'ils contribuent à mettre en lumière.

Si la « jungle » (de Calais en particulier), que nous rencontrerons à plusieurs reprises au cours de l'étude, est à bien des égards une marge, les chercheurs (mais aussi des films documentaires ou de fiction) ont montré comment les migrants peuvent l'habiter, la territorialiser, l'organiser et la mettre en réseau avec d'autres espaces migratoires au point que Michel Lussault y voit également un bon exemple d'« hyperlieu » (Lussault, 2017).

La marge, comme « entre-deux » aux appartenances multiples (Rey, 1992), comme espace de transition voire interface (De Ruffray, 2000), peut dès lors être pensée comme un laboratoire socio-spatial où se mêlent des influences diverses et où l'identité comme la territorialité se redéfinissent. Cela est particulièrement évident, nous le verrons, dans la manière d'aborder et de comprendre les marges frontalières telle que la dyade franco-belge. Plus ou moins à l'écart de la norme, les marges peuvent aussi devenir des espaces où s'inventent de nouveaux modèles politiques (y compris de nouvelles pratiques démocratiques), économiques, culturels, pensés comme de possibles alternatives aux modèles dominants.

1.2.3 La marge comme construction

L'intérêt, dans le cadre de notre réflexion, de la notion de « marge » repose enfin et peut-être surtout sur le fait que la marge est une construction sociale, une représentation forgée (au moins en partie) depuis l'extérieur. Elle est aussi dans le regard porté sur un espace par un individu ou une communauté et nous verrons que la fiction audiovisuelle peut contribuer (particulièrement dans le cas des espaces que nous allons étudier) à la création de discours, d'images, de représentations, qui nourrissent un imaginaire de la marge et peuvent aussi en faire bouger les lignes.

Le regard et les discours sur la marge, portés depuis les espaces centraux, sont souvent négatifs – à l'égard « des espaces excentrés et excentriques » (Milhaud, 2017) – et peuvent alimenter une forme de stigmatisation. Elle est, selon les cas, associée à une forme d'excentricité, d'enclavement, à un « retard » socio-économique – la marge étant, bien souvent mais non exclusivement, liée à une forme de pauvreté –, à un dysfonctionnement, quand ce n'est à une misère à la fois sociale et/ou culturelle. Elle tend ainsi à être spontanément et abusivement associée au déclin, au mal développement.

1.2.4 La réversibilité de la marge

Enfin, il convient de rappeler que la marginalité, d'une part, est toujours relative et qu'elle n'est, d'autre part, jamais définitive. Bien des espaces perçus comme des marges ont été « centraux » dans le passé à l'image des grandes friches industrielles de la métropole lilloise ou liégeoise, du Bassin minier du Nord-Pas-de-Calais, voire des deux régions administratives étudiées dans leur ensemble, le Nord-Pas-de-Calais comme la Wallonie. Inversement, d'anciennes marges se sont muées en espaces centraux ou en interfaces dynamiques, que l'on songe à la trajectoire de territoires comme la région bretonne, de certains espaces frontaliers ou littoraux (Corbin, 1988), souvent à la faveur de politiques volontaristes de reconquête menées par des acteurs divers, ou même parfois, nous le verrons, à la faveur de tournages ou d'aménagements liés à l'industrie du cinéma (Wallers-Arenberg sur une ancienne friche minière) potentiellement capables de ramener de la centralité.

La notion de marge ne constitue pas ici l'objet même de l'étude mais nous la mobiliserons ainsi comme un outil permettant de questionner la singularité des espaces composant les deux régions dans toute leur diversité.

1.3 Marginalisation, démarginalisation

1.3.1 Définir la démarginalisation

On parle volontiers de marginalisation pour évoquer la trajectoire de l'espace (ou d'individus) qui semble s'écarter, s'éloigner, si ce n'est décrocher, à tort ou à raison, d'un système territorial. La marginalisation est ainsi un processus producteur d'inégalités et de fragmentation, de marginalité voire de déviance pour utiliser un terme « moral », souvent pensée comme anxiogène depuis l'extérieur ; bien des œuvres cinématographiques tournées dans le Nord ou la Wallonie évoquent, interrogent, voire nourrissent cette marginalisation des territoires et de leurs populations ou, du moins, mettent en lumière la marginalité tenace associée aux territoires.

Contrairement à la « marginalisation »¹⁰⁶, la démarginalisation ne figure pas dans les dictionnaires. Le terme apparaît pourtant dans des écrits de géographes sur la marge sans être précisément défini.

¹⁰⁶ Rendre marginal (par rapport à un groupe, une société ou un système) dans le dictionnaire du CNRTL.

Le préfixe dé- suggère un renversement de la dynamique de marginalisation, laissant entrevoir une sortie plus ou moins proche du processus qui avait été enclenché, un cheminement inverse sur la trajectoire sans pour autant pouvoir revenir à une situation (dé)passée.

En miroir du terme « marginalisation », le mot pourrait alors désigner un processus par lequel l'espace s'inscrit (ou *est* inscrit) sur une trajectoire inverse, par lequel il est ramené vers une norme, en comblant ou en compensant l'écart qui s'était creusé, en réduisant la mise à distance qui s'était créée ; le processus suggère que les éléments de marginalité qui étaient apparus s'estompent, soit qu'ils sont peu à peu « corrigés » (surmontés, compensés) par l'action volontaire portée sur le territoire, soit qu'ils finissent par apparaître, pour différentes raisons, comme des ressources voire des vecteurs de centralité dans un contexte nouveau.

Ainsi défini, le terme impliquerait que cette marginalité qu'il s'agit de réduire serait vécue (au moins par ceux qui l'identifient, la nomment et agissent sur elle) comme un « mal », un dysfonctionnement ou une inégalité, ce qui est pourtant loin d'être une évidence comme le rappellent les recherches évoquées plus haut. La démarginalisation peut, en ce sens, être une aspiration d'acteurs qui, percevant les (ou des) éléments de marginalité comme des freins ou des handicaps, entendent faire baisser leur intensité voire les faire disparaître par différentes politiques d'aménagement du territoire.

Pour les acteurs décisionnels, politiques ou économiques, qui participent à l'aménagement de ces espaces, leur démarginalisation (qui n'est d'ailleurs pas nécessairement demandée ni acceptée par l'ensemble des habitants) peut alors être un enjeu. En ce sens, démarginalisation serait *a priori* un terme connoté positivement, associé à une opération/une action volontaire menée sur l'espace en marge, quelle qu'en soit l'échelle, menée de l'extérieur ou de l'intérieur, et pensée comme salutaire, pour le ramener à une norme... ce qui, bien entendu, interroge. Le sens du verbe « démarginaliser » serait alors proche de ceux d' « intégrer » et de « normaliser » (du point de vue des centres) ; la démarginalisation impliquerait une meilleure (ré)intégration au sein du système territorial.

Le terme permet bien de rappeler que, depuis les centres en particulier, dans l'esprit des acteurs de l'aménagement, les marges tendent à être pensées et désignées comme des espaces « en retard », qui « souffrent » des « inégalités » que les pouvoirs publics s'efforcent, dans un souci de justice sociale, de corriger. Cette vision réductrice de la marge, dominante depuis le centre, s'inscrit dans une grille de lecture qui présuppose que tous les espaces avancent, à des vitesses certes différentes, sur une même trajectoire de développement et d'intégration dans la mondialisation (Fagnoni *et al.* , 2017). Edith Fagnoni souligne que cette vision empêche de

percevoir la richesse potentielle des marges, leur originalité, leurs singularités, voire leur avance dans certains domaines.

Une telle vision a pu amener les aménageurs à impulser des politiques d'intégration des marges de type *top down* qui ont été contestées voire rejetées par les habitants ; l'enjeu et la difficulté sont donc pour les aménageurs d'intégrer cette complexité des marges à aménager et à ménager.

L'intégration des marges, les politiques menées à leur égard, n'impliquent pourtant pas nécessairement un effacement des propriétés intrinsèques de ces espaces ; si on admet que la démarginalisation est un processus permettant de retrouver une trajectoire de développement économique et d'intégration susceptible de rétablir de la justice spatiale (S. Depraz – 2017 – souligne cependant que, si la marge est un écart, tout écart n'est pas une inégalité ou une injustice qui devrait être comblée), elle peut se faire sans gommer les spécificités de l'espace, sa marginalité, celle-ci pouvant même faire l'objet de protection, de promotion, de valorisation, de patrimonialisation et devenir une ressource.

Les urbanistes et les aménageurs (Subra, 2007) savent à quel point les résidents d'un espace en marge qui fait l'objet d'un projet urbain peuvent être attachés à leur territoire et se mobiliser pour le défendre, comme cela est le cas dans le quartier du Pile à Roubaix. Voilà pourquoi la prise en compte de la nature, des spécificités de la marge, de la manière dont elle est habitée, s'est imposée dans les nouvelles procédures de consultation ou d'association de la population qui accompagnent la réalisation des projets urbains contemporains.

1.3.2 La marge comme ressource

La marge peut paradoxalement être perçue et exploitée comme une ressource. Les chercheurs ont montré comment elle pouvait garantir une forme d'invisibilité potentiellement précieuse (pour les trafics, par exemple) ; certaines faiblesses relatives (aussi diverses que le niveau des salaires, le coût de la main d'œuvre, une situation excentrée, un climat rigoureux, la présence de friches industrielles) peuvent aussi constituer des atouts pour le développement de certaines activités.

Bien souvent subie, elle peut aussi être choisie (Montagné-Villette, 2007), assumée, revendiquée, jusqu'à contribuer à un sentiment identitaire ; comme le rappelle Denise Pumain, « être marginal, c'est parfois être exclus, mais c'est aussi se distinguer » (Kleinschmager, 2006, p. 179).

Le renouvellement notionnel au sein des travaux spécialisés confirme par exemple que marginalité et touristicité sont loin d'être nécessairement antagonistes comme en témoignent

de nouvelles formes d'offres et de pratiques touristiques qualifiées de *dark tourism*¹⁰⁷ (Lennon, Foley, 2000), *slum tourism* (Knafou, 2011, Araùjo et al., 2021), *war-zone tourism* (Mahrouse, 2016), *risk tourism*, ou encore de tourisme humanitaire (Laplante, 2005). Maria Gravari-Barbas évoque même un « tourisme de marges » (Gravari-Barbas, 2017), soulignant que ces marges peuvent devenir attractives dans une ère « post-touristique »¹⁰⁸ caractérisée par la « différenciation entre le touristique et le non-touristique », la marge promettant, sous certaines conditions, un tourisme « hors des sentiers battus ». Bien des marges évitées hier sont d'ailleurs devenues destinations touristiques, des littoraux (Corbin, 1988) jusqu'aux cimes montagneuses, en passant désormais, par certains bidonvilles, des espaces de « l'hyper-rural » ou des friches minières et industrielles.

On mesure donc bien que démarginaliser en s'attaquant systématiquement aux éléments de marginalité serait un processus qui, dans certains cas, pourrait amener à supprimer une ressource (qui n'est pas encore forcément perçue ou ne fait pas consensus) voire des éléments parfois intrinsèquement liés à l'identité même d'un territoire.

À bien des égards, les discours et politiques menés par les autorités politiques des régions Nord-Pas-de-Calais comme Wallonie depuis les années 1960-1970 visent à « corriger » des éléments constitutifs de la marginalité des territoires, en composant avec le vécu et les représentations de ces espaces, sans se contenter d'éradiquer les traces de la marginalité (celles de la mine ou d'activités industrielles passées par exemple) ou de recréer « du » territoire sur la marge à laquelle les habitants sont aussi attachés et qu'ils peuvent revendiquer.

1.4 Mesurer la marge

L'utilisation de la notion de « marge » pour aborder un espace implique de la justifier par des critères qui pourront ensuite être discutés. Les indicateurs permettant de légitimer les termes et de mesurer le degré de marginalité sont multiples, aussi multiples que les espaces

¹⁰⁷ En juin 2019, les médias relaient le message de Craig Mazin, scénariste et producteur de *Chernobyl*, la série événement de HBO qui évoque la catastrophe nucléaire de 1986. Le programme a en effet provoqué un essor de la fréquentation touristique dans cette marge radioactive, inspirant quelques comportements polémiques de la part des ciné-touristes : « It's wonderful that Chernobyl-HBO has inspired a wave of tourism to the zone of Exclusion. But yes it's true [...] if you visit, please remember that a terrible tragedy occurred there. Comport yourselves with respect for all who suffered and sacrificed » (source : cnn.com).

Aux États-Unis, le décorateur de cinéma Chris Rowan a racheté la maison de Perryopolis, dans la banlieue de Pittsburgh, qui a servi au tournage de plusieurs scènes du film *The Silence of the Lambs/Le Silence des agneaux*. Il entend en faire un lieu touristique dans lequel les visiteurs pourront visiter la maison du tueur et y passer la nuit.

¹⁰⁸ Dans le sens proposé par John Urry (1990).

qualifiés de marges, parfois débattus (à l'image de l'indicateur de fragilité sociale proposé par Christophe Guilluy dans *La France périphérique* en 2014¹⁰⁹).

Ils permettent d'évaluer, de rendre compte d'un écart, qui peut se lire, comme le rappelle E. Fagnoni, aussi bien au sein de binôme richesse/pauvreté, densité forte/basse, ressources/contraintes, continuité/discontinuité, intensité/faiblesse (Fagnoni, 2017). La marginalité peut se lire en mobilisant à la fois des indicateurs géométriques (la distance métrique par rapport à un centre), souvent économiques (le revenu par habitant, le PIB, le taux de création d'entreprises, les flux ou les stocks d'IDE...), mais aussi sociaux (taux de chômage, taux de ménages sous le seuil de pauvreté, type d'habitat, accès à l'enseignement supérieur, aux services publics, aux soins...), culturels (densité des équipements culturels et accessibilité à ces derniers, taux d'alphabétisation...) ou politiques (votes populistes, abstention, formes politiques expérimentales...) qui rendent compte d'un écart ; le nombre et le poids de friches industrielles ou minières, la vacance commerciale ou le retrait des services publics, une baisse sensible de la population ou la surreprésentation de catégories sociales en difficulté (et la sous-représentation d'autres profils plus aisés) sont d'autres indices pouvant laisser supposer une marginalité ou une marginalisation à l'œuvre. Dès lors, l'étude de la marginalité peut se nourrir aussi bien des données chiffrées venues d'organismes divers (INSEE, Observatoire des inégalités, Iweps, Pôle emploi, Eurostat, travaux de la DATAR, des Régions) et de chercheurs (Didier Vye, proposait, dès 2000, un indicateur territorial de marginalité sociale visant à identifier les territoires les plus vulnérables¹¹⁰).

Il faut toutefois y ajouter des données plus qualitatives permettant de cerner les représentations – externes et internes – et les pratiques de l'espace par exemple, en mobilisant pour cela enquêtes, sondages, observation des comportements sur le terrain, étude des images « de » la marge étudiée et des discours portés sur elle etc. Ces indicateurs permettent d'établir des gradients de marginalité.

La marge est aussi, en effet, un espace perçu, depuis l'extérieur d'abord, mais aussi depuis l'intérieur, comme « à part », à l'écart du/des centre(s) ; cette question de la perception n'est pas facile à étudier puisqu'elle implique de sonder les représentations, les discours, les images et les imaginaires... forcément marqués par le cinéma et l'audiovisuel qui seront au centre de notre réflexion.

¹⁰⁹ Alette Roux, « Christophe Guilluy géographe ? Cinq rappels de méthodologie scientifique », *ESO, travaux & documents*, 41, octobre 2016.

¹¹⁰ Didier Vye, 2000, « Chômage et marginalité sociale : quelle vérité géographique ? », *Bulletin de l'Association de Géographes Français*, 77/3, pp. 224-237.

Les espaces que nous allons étudier peuvent tous, à certains égards, être abordés sous l'angle de la marge sur laquelle les tournages de films et de séries peuvent avoir un effet.

2. La place et le rôle des marges dans la fiction cinématographique et sérielle

2.1 Des marges intégrées dans le processus de production des œuvres de fiction

Les logiques de division du processus de production d'un long métrage ou d'une série favorisent l'intégration voire le recyclage de certaines marges qui, de manière ponctuelle ou durable, peuvent devenir des terres de cinéma.

Certains espaces peuvent ainsi bénéficier d'une forme de *margotropisme*, que l'on pourrait définir comme l'attractivité paradoxalement assurée par les éléments de marginalité associés à certains espaces aux yeux d'acteurs (des industries culturelles en particulier) qui y voient des ressources créatives à exploiter. La stratégie d'exploitation de cette ressource peut être endogène (menée depuis la marge elle-même pour y attirer les acteurs de l'industrie audiovisuelle et en particulier des tournages ou des activités en lien avec ceux-ci) et/ou exogènes (la marge est alors convoitée, dénichée et exploitée par des acteurs extérieurs).

À toutes les échelles, l'industrie audiovisuelle peut être vectrice d'intégration d'espaces, et notamment de marges dont elle peut favoriser un recyclage, si ce n'est un ré-enchantement.

À l'échelle mondiale, des États (cf. chapitre 1) apparemment en marge de la production cinématographique et audiovisuelle peuvent s'y intégrer. Plusieurs, déjà mentionnés, attirent les tournages d'œuvres étrangères en raison de leurs avantages comparatifs et en particulier des coûts de la main d'œuvre et/ou de leurs potentiels « décors », comme les pays d'Europe de l'Est ou de pays méditerranéens qui ont intégré l'UE depuis les années 2000 (Croatie, Malte) que l'on a qualifiés plus haut de satellites des centres de production.

Certains pays dits du Sud se sont imposés comme des terres de tournages de grandes productions hollywoodiennes, cumulant avantages financiers et décors extérieurs convoités (Jordanie, Tunisie). Les États, pour s'intégrer durablement, doivent mener une politique d'attractivité parfois agressive et cumuler les avantages (une certaine stabilité politique, une bonne accessibilité, des conditions de tournage rassurant les investisseurs, une main d'œuvre formée...) qui convaincront la production d'y délocaliser le tournage ; les seuls décors potentiels, aussi exceptionnels fussent-ils, ne suffisent pas ou rarement à le justifier comme le

montrent les nombreux cas de *disguised locations* (lieux travestis pour en suggérer d'autres à l'écran). Malte est ainsi devenue un haut lieu de tournages non seulement grâce à ses paysages méditerranéens et à une richesse patrimoniale héritée de sa situation de carrefour des civilisations lui permettant d'évoquer de multiples destinations « exotiques » (les terres de Westeros dans *Game of Thrones*, la Rome antique) sans être identifiée à l'écran (à l'exception de La Valette dans *Jurassic World*) ; les Malta Films Studios créés dès 1963 et réputés pour leurs tournages maritimes (de *Popeye* en 1980 jusqu'à *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* en 2002), les crédits d'impôts proposés, la situation géographique jouent un rôle tout aussi important dans l'attractivité actuelle de cet État insulaire.

Pour séduire de nouveaux marchés, les nouveaux géants de l'audiovisuel comme Netflix contribuent aussi à stimuler la création et les tournages dans certains pays du Sud comme l'Afrique du Sud, nouveau pôle de la planète « netflixisée » où sont produites les séries *Queen Sono* et *Blood & Water*¹¹¹.

L'industrie du cinéma et/ou de la série peut même être promue nationalement et pensée comme un vecteur d'intégration du territoire national dans la mondialisation, vectrice de visibilité et d'affirmation de nouvelles centralités productives (et non seulement d'accueil de tournages et d'intégration dans des productions étrangères), devenant alors un secteur économique stratégique qui contribue dans le même temps au *soft power* de certains États comme le Japon ou, plus récemment, la Corée du Sud en matière de séries et de films d'animation.

Les néologismes Nollywood et Bollywood (au sens large, pour qualifier ici une industrie cinématographique qui est loin de se limiter, en réalité, à celle implantée dans la mégapole de Mumbai) rendent compte de l'émergence du Nigéria et de l'Inde – pour la production voire l'exportation (inégalement ou du moins sélective) de longs métrages ; le cinéma est ici source de centralité culturelle pour ces pays, outil possible de *soft power* et de changement d'image.

Au sein des pays, des régions qui ne sont pas nécessairement les plus dynamiques peuvent également s'intégrer en accueillant les tournages de productions internationales ou nationales et en en tirant profit, comme dans le cas de Hawaï aux États-Unis ou de l'Irlande du Nord au Royaume-Uni. La plupart des régions françaises se présentent aujourd'hui dans leur communication comme des « terres de tournage », y compris les marges ultramarines : la Guyane dispose d'une Commission du Film visant à favoriser les tournages sur son territoire (la série Canal+ *Guyane* ou encore *Meurtres à Cayenne*) ; la Réunion évoque aussi bien à l'écran l'Indonésie coloniale (*Sweet Dreams* de la réalisatrice Ena Sendjarević) que Hawaï

¹¹¹ Nous renvoyons ici à la présentation de ces séries par Pierre Denmat, dans l'émission « Histoire en séries », 228 : *Queen Sono*, décembre 2022.

(dans le film éponyme de Mélissa Drigeard) ; la Guadeloupe accueille quant à elle depuis 2011 *Meurtres au paradis/Death in Paradise*, série policière franco-britannique diffusée avec succès des deux côtés de la Manche (par la BBC et France 2) et dont les retombées annuelles sur le territoire insulaire sont estimées à 5 millions d'euros¹¹² (pour 500 000 euros apportés par la Région), dont 1,37 pour la seule commune de Deshaies.

À plus grande échelle, au sein de grandes villes le plus souvent (mais pas uniquement), de multiples friches sont diversement requalifiées et réenchantées par les usages que leur offrent le cinéma et l'industrie audiovisuelle, comme décors ponctuels ou lieux de tournage pérennes. C'est sur certaines de ces friches que sont parfois planifiés et aménagés des espaces innovants dédiés à l'image, tels que la Cité du Cinéma à Saint-Denis, Arenberg Creative Mine à Wallers-Arenberg ou le Pôle Image de Liège.

L'étape du tournage proprement dit peut quant à elle *a priori* concerner tout type d'espace, les cœurs des métropoles comme les marges rurales les plus reculées, les lieux d'exception comme des lieux ordinaires. Même quand le tournage prend fin, des marges qui l'ont accueilli peuvent s'affirmer comme des centralités touristiques voire patrimoniales, à l'image du désert de Tabernas en Andalousie et de ses *poblados* de westerns spaghetti devenus pour certains sites exclusivement touristiques (Mini Hollywood et Western Leone).

En centrant la réflexion sur ces espaces, il s'agit donc d'interroger la manière dont leur marginalité¹¹³, qui a une dimension à la fois socio-économique, spatiale et culturelle, se construit, mais aussi la manière dont ils sont perçus, vécus, sillonnés, habités par leurs propres habitants et par les acteurs extérieurs.

¹¹² CNC, « Deshaies : tourisme au paradis », 30/06/2018.

¹¹³ « Caractère de ce qui ne fait pas pleinement partie du système » pour Sophie De Ruffray, 2000.

2.2 La marge à l'écran, la marge comme « arène » (J. Truby)

« *It's the last place on earth you'd expect to inspire great cinema ; even Jean-Pierre and Luc Dardenne, who grew up and continue to work here, admit: "It's rather gloomy - not a fun place."*»

The Guardian, « Home Truths », 25/02/2000¹¹⁴

2.2.1 Des marges partout ?

Les marges, et en particulier les marges urbaines, ne sont pas spontanément perçues comme des décors évidents de cinéma, tant la marginalité semble s'opposer au glamour (là aussi supposé) associé au cinéma.

Pourtant, le cinéma consomme énormément de marges pour les intégrer au sein des espaces diégétiques, plus ou moins mises en décor, en leur accordant une place et une fonction extrêmement variables.

Les marges se nichent partout et sont constitutives du monde ; à ce titre, le cinéma, « miroir » du monde, en montre nécessairement. Ces marges sont toutefois inégalement visibles et souvent associées à un discours, à un récit, à un imaginaire de la marginalité ; il est d'ailleurs tout aussi intéressant d'interroger la place voire la surreprésentation de certaines marges au sein d'une œuvre que leur absence dans d'autres (Pierre Denmat souligne la faible visibilité, jusqu'à récemment, des townships dans les séries sud-africaines alors que les CBD des grandes villes y sont surreprésentés – Denmat, 2021) ; l'invisibilité des marges est suspecte et interroge le géographe, attentif aux choix et aux récits véhiculés, à l'inévitable décalage entre fiction et réalité. Le Paris d'*Emily in Paris* (série Netflix) se réduit ainsi à quelques espaces du Paris intramuros (et du 5^e arrondissement surtout), ignorant la banlieue et la pauvreté qui existe aussi dans les interstices de la ville et au sein d'une population bien plus homogène (socialement voire ethniquement) qu'elle ne l'est à l'écran ; c'est finalement un Paris romantique¹¹⁵, touristique, à la fois chic, calme, propre et piétonisé (les transports en commun n'apparaissant étrangement pas) qui est mis en scène, « arène » propice au déploiement de la romance légère dans l'univers

¹¹⁴ <https://www.theguardian.com/film/2000/feb/25/3>

¹¹⁵ La série propose une mise en abîme de la fascination exercée par le Paris « cinématographique » puisque, dès le premier épisode, l'héroïne elle-même interprète la ville (et la France) qu'elle découvre et contemple sous le prisme des représentations que le cinéma lui en a données : elle se voit en Nicole Kidman dans *Moulin Rouge* lorsqu'elle ouvre les volets de sa chambre de bonne qui donnent sur les toits de la capitale, évoque *Il faut sauver le soldat Ryan* lorsque son voisin du dessous mentionne sa Normandie natale et *Ratatouille* en observant la ville la nuit.

de la mode et du luxe qu'ont imaginée les créateurs de cette série à succès¹¹⁶. De même, les cinéastes voient en Las Vegas un décor à ciel ouvert qui se réduit toutefois à quelques lieux clés très touristiques et devenus iconiques – The Strip, Fremont Street, les chapelles de mariage – associés à un imaginaire sulfureux qu'ils contribuent à nourrir ; les discontinuités qu'elle concentre – ville/désert, nuit/jour, droit/non droit – et les transgressions et débauches qu'elle permet (*Sin City*), inspirent toutes sortes d'intrigues et de retournements de situation (*Very Bad Trip*, *Rain Man*), laissant dans l'ombre ses quartiers résidentiels ou plus largement le quotidien diurne, « la banalité d'une ville américaine » (Chanoir 2017, Nédelec, 2017).

La fascination des artistes pour la marge n'est pas nouvelle. La marginalité a inspiré de nombreux auteurs, que l'on songe à la manière dont Hugo met en scène la « cour des miracles » – devenue proverbiale – dans *Notre-Dame de Paris* ou à celle dont Zola entend montrer comment la marginalité d'un milieu « détermine » le caractère des êtres qui y évoluent. La marge est très tôt le cadre de feuilletons comme *Germinal*, publié dans *Gil Blas* entre 1884 et 1885, ou *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue dans le *Journal des débats* en 1842-1843. Les premiers films miniers et, bien plus tard, les films dits « de banlieue », sont aussi des miroirs de marges sociales et spatiales. En un sens, même les westerns sont des regards sur la marge et les marginaux que les cow-boys doivent conquérir et maîtriser, contribuant, dans le sillage des spectacles de Buffalo Bill, à la construction du stéréotype de l'Indien.

Tout type de « marge », quelle qu'en soit la localisation, la nature, l'échelle, est susceptible de capter le regard du cinéaste et de devenir le centre d'une œuvre – la ville de Seraing chez les Dardenne, un centre d'accueil pour sans-abris dans *Les Invisibles* (L.-J. Petit, 2019), une friche minière dans *Mine de rien* (M. Mlekuz, 2019), un camp de réfugié dans *In this world* (M. Winterbottom, 2002), une prison dans *Alcatraz* (A. Jones, 2018), un bidonville dans *Slumdog Millionaire* (D. Boyle, 2008) ou les favelas dans *Cidade de Deus (La Cité de Dieu)*, F. Meirelles, K. Lund, 2002).

Les marges semblent pouvoir avoir une place centrale dans tous les genres, au cœur de polars, d'œuvres de science-fiction, d'horreur, de films dits « sociaux » ou « réalistes », mais elles apparaissent aussi dans les westerns, les films d'aventure voire les comédies romantiques. Parmi les multiples formes de marges qui inspirent les créateurs, les marges de nature

¹¹⁶ Enquête de l'Ifop pour Bonjour New York, 18-20 janvier 2023, source : <https://bonjournewyork.fr/emily-in-paris-ifop/>. La série a bien, à travers les clichés qu'elle diffuse et dont elle s'amuse, un effet sur l'image (positive) que les Américains se font de la France. Les Américains qui ont vu la série dépeignent bien plus nettement Paris comme une ville propre, dans laquelle il n'y a pas de rats (53 % des spectateurs confirment), sans domiciles fixes (46%). Il faut toutefois préciser que 89 % des sondés qui ont voyagé à Paris dans les dix dernières années estiment que la série renvoie une image proche de la réalité (du moins de celle qu'ils en ont perçue, sans doute, en tant que touristes).

permettent d’emmener le spectateur, souvent urbain, ailleurs, dans des contrées aux limites même de l’écoumène dans lesquelles la Nature est parfois amenée à jouer un rôle central dans l’intrigue (*The Hills Have Eyes/La Colline a des yeux*, A. Aja, 2006) ; elles permettent d’envoûter, de créer des émotions (romances, fantasy), de faire frissonner (horreur, science-fiction, western, polars) ; la canopée, des régions de haute montagne (*Sept ans au Tibet*, de J.-J. Annaud, en 1997, en réalité tourné dans la Cordillère des Andes), de vastes déserts arides (Tataouine et ses villages troglodytes dans *Star Wars*, *Lawrence d’Arabie* dans le désert d’Almeria ou au Maroc) ou des marges arctiques (*Into the Wild*), des espaces de la jungle tropicale (celle d’*Apocalypse Now* dite vietnamienne mais filmée aux Philippines) ont ainsi constitué des décors majeurs.

Des marges de l’hyper-ruralité permettent d’évoquer des pratiques touristiques (*Les Randonneurs*) ou encore les déserts médicaux (*Médecin de campagne*) ; elles sont le cadre privilégié des récits construits autour de zones blanches, d’espaces enclavés, coupés du monde, dont la déconnexion et la mise à distance vont favoriser des activités criminelles voire paranormales (*Le Village* ou les séries *Zone Blanche*, *La Forêt*, *La Trêve*, *Ennemi Public*) ; ce type de marges est également prisé pour les films d’horreur, ce qui contribue à expliquer pourquoi les Ardennes (françaises et belges) sont devenues une terre de tournage.

Îles et îlots inspirent bien des intrigues et jouent alors systématiquement un rôle clé dans celles-ci et dans les rapports entre les personnages, constituant le cadre principal de grosses productions (*La Plage*, *Seul au monde*) et de nombreuses séries (*Lost*, *Meurtres au paradis*, *Agatha Christie : Dix Petits Nègres/And Then They Were None*).

Films et séries assurent aussi une (sur)visibilité à des marges urbaines quasiment ghettoïsées et en proie aux violences (*Bac Nord*, *La Haine*), paupérisées (*Affreux, sales et méchants*, *La Cité de la joie*, *District 9*, *Lion*), marquées par les trafics (*Narcos*, *Gomorra*), fragmentées de manière parfois caricaturale (*La Vie est un long fleuve tranquille*, *Elysium*), interstices occupés par des populations démunies (*Les Invisibles*, *Une époque formidable*), espaces périurbains de la France « périphérique » (*Effacer l’historique*, *Le Grand Soir*).

Les films catastrophe et de zombies multiplient les images post-apocalyptiques de métropoles et de centres d’affaires à l’abandon (souvent américains, New York dans *Le Jour d’après*, Austin dans *The Last of Us*, Atlanta dans *The Walking Dead*), vidés de leurs habitants et de leurs activités, devenus marges, « espaces fantômes » ; elles sont mises au service de discours urbaphobes et reflètent une fascination pour l’effondrement des civilisations urbaines, pointant et surlignant un certain nombre de pathologies urbaines (Pinto, 2016) ; elles font aussi écho à la fascination trouble pour les lieux de l’abandon, dans un contexte de « renouvellement des

imaginaires et des pratiques associés aux lieux abandonnés qui, pour un certain public, passent du statut d'espaces rebours à celui d'espaces attractifs » (Le Gallou, 2021). Alors que les vieux centres sont ainsi marginalisés – la marginalisation étant associée au recul de la vie humaine, à une nature qui « reprend ses droits » au moment où les édifices tombent en ruine – les marges (campagnes reculées, forêts voire prisons ou bâtiments abandonnés) deviennent des refuges habités et convoités¹¹⁷.

Des non-lieux deviennent des lieux centraux de l'intrigue, tels le terminal d'aéroport (*Le Terminal*) ou la gare et le train (*Dernier Train pour Busan*, *Snowpiercer*) voire le parking de supermarché (*Le Grand Soir*). Le cinéma parvient alors à en faire des lieux cinégéniques vers lesquels convergent les regards, où naît et se déploie une intrigue, qu'habitent des personnages, permettant dans le même temps de discuter la notion même de « non-lieu » (Augé, 1992).

2.2.2 Des séries qui explorent marges et marginalités

Si des séries anciennes ont pu s'emparer de la question des marges et de la marginalité (*The Addams Family* dès 1964 – revisitée par Tim Burton en 2022 dans *Wednesday/Mercredi*), ce sont surtout les séries les plus récentes qui, de manière significative, s'en saisissent. Bien souvent, les séries, qui dans un premier temps visaient d'abord à divertir le spectateur, tendaient plutôt à ne pas lui montrer des lieux du quotidien voire anxiogènes et à privilégier des « décors de rêve » et des espaces propices à l'évasion, quitte à interroger la face sombre des quartiers aisés et des communautés apparemment policées (*Columbo*, *Desperate Housewives*). À ce titre, le tournant spatial des séries accompagne une amplification du coup de projecteur porté sur des marges ; les créations notamment audiovisuelles semblent ainsi digérer les débats et discours inspirés du constructivisme, des *Cultural/Gender Studies*, puis des théories liées à ce que d'aucuns qualifient de « wokisme », qui influent nécessairement, d'abord aux États-Unis puis ailleurs, incitant à rendre plus visible la diversité sociale, ethnique mais aussi, pour cela, la diversité spatiale, à intégrer les questionnements sur ce qui fait la marginalité et les manières de la vivre (jusque dans la récente série *Germinal* nous le verrons).

C'est donc la marge qui devient parfois la scène, l'arène et, dans ce cas, le choix n'est jamais neutre, la marge étant rarement un simple décor sans importance puisque, par nature, elle « détonne », se remarque et marque (diversement) le récit et le regard porté sur l'univers diégétique.

¹¹⁷ Dans la série *The Walking Dead*, alors que le cœur des métropoles est en ruines, les marges deviennent paradoxalement des refuges convoités et disputés ; c'est le cas de la prison, marge ultime qui devient ici haut lieu habité, mais aussi de la ferme isolée ou de la forêt.

Dans *The Wire* par exemple, on quitte le cœur des métropoles américaines au profit des marges de Baltimore, la série plongeant les téléspectateurs « dans le ghetto » abandonné par les pouvoirs publics¹¹⁸. Dans *Oz*, c'est l'univers carcéral qui devient l'arène que retrouve le spectateur à chaque épisode ; cette « hétérotopie de déviation » (Foucault, 1984) vers laquelle sont envoyés les individus aux comportements jugés déviants par rapport à une norme, inspira bien d'autres fictions explorant la diversité des vécus en milieu carcéral, de *Prison Break* à *Orange is the new Black*, de *Black Bird* à *When they see us*.

Les séries policières récentes tout comme les enquêtes paranormales ou ésotériques, menées par des personnages comme Buffy (*Buffy The Vampire Slayer/Buffy contre les vampires*) ou Mulder et Scully (*The X-Files*), explorent de plus en plus de marges urbaines comme rurales associées aux crimes, aux forces obscures, au mal, invitant d'ailleurs à interroger la manière dont la marge est mise en scène en mobilisant un certain nombre de codes qui activent immédiatement chez le spectateur des émotions et sensations spécifiques (la marge sombre, à l'écart des habitants, abandonnée – comme l'hôtel de *Shining* –, propice à des troubles psychologiques, hantée, cachant toutes formes de perversions).

On interroge et on joue sur la marginalité de l'autre et des « espaces autres », on incite le spectateur à questionner le regard porté sur elle, dans les séries (*Mercredi/Wednesday*, *Shameless* ou *Baraki*, série belge francophone qui s'en inspire) comme au cinéma (*Billy Elliot*, *Elephant Man*).

Elles sont aussi dans les séries francophones, notamment dans les séries policières (*Les Invisibles*) dans lesquelles on suit des héros parfois cabossés (*HPI*, le commissaire dans *La Trêve*, *Balthazar*), en proie à des interrogations existentielles et on explore davantage la diversité de l'espace urbain, de ses marges et marginalités (les marges LGBT, les espaces de la drogue...). Dans le cas spécifique des séries policières, les intrigues sortent de Paris et de l'Île-de-France et tendent à se délocaliser, à partir des années 1990, vers la province, donnant naissance au « polar territorialisé » dont l'anthologie *Meurtres à...* est un bon exemple (Chevrier, Lefort, 2003). Ioanis Deroide explique ainsi que l'on passe alors, à la faveur du renouvellement de la fiction française, de séries à faible visibilité urbaine (*Navarro*, *Julie Lescaut*) à des œuvres qui, dans les années 2000, explorent davantage les marges (des grandes métropoles d'abord), qu'il s'agisse de quartiers difficiles ou d'espaces abandonnés (*Braquo*, *Engrenage*) (Deroide, 2022).

¹¹⁸ Colloque international : «*The Wire*. Visages du ghetto, entre fiction et sciences sociales » (2012).

2.2.3 Regards sur la marge

En filmant la marge, le cinéma répond à un désir de découvrir « l'autre », permettant une immersion dans un espace autre, présenté de manière réaliste ou fantasmée, parfois effrayante, souvent « dépaysante », le temps d'un voyage virtuel et temporaire dans le confort d'une salle de cinéma ou d'un canapé, sans prendre de risque et sans être taxé de voyeurisme. Les marges sont aussi les arènes de prédilection de certains cinéastes qui observent, cadrent, révèlent, subliment des marges et en font un laboratoire, une terre de création. Bertrand Pleven revient ainsi sur la fascination de Sean Penn pour la marge (Pleven, 2009) ; nous reviendrons quant à nous sur les cas de Bruno Dumont, des frères Dardenne, de Louis-Julien Petit, d'Arnaud Desplechin ou de Ken Loach qui, de diverses manières, semblent également attirés par les marges et les figures de marginaux. La démarche de beaucoup de ces cinéastes qui signent des œuvres parfois qualifiées d'« engagées », n'est pas sans rappeler celles des sociologues, des anthropologues ou des géographes de la marge. Ainsi, la curiosité de Nicolas Klotz pour « la Jungle » de Calais l'amène à lui consacrer un film (documentaire), *L'Héroïque lande*, dans laquelle il souhaitait suivre l'histoire de cette marge qui, « comme toute ville », naît de la boue, grandit, s'étale, parvient à faire territoire, mais dont la marginalité soulignée depuis l'extérieur justifie le démantèlement final¹¹⁹. De même, l'un des derniers films d'Agnès Varda, *Visages, villages* (2016), propose un grand voyage, aux côtés de l'artiste grapheur JR, dans une France des marges que la cinéaste entend immortaliser et mettre en lumière avant une disparition qui semble inéluctable¹²⁰. Le film devient alors porteur de mémoire, voire, nous aurons l'occasion d'y revenir, vecteur possible de patrimonialisation d'un espace menacé de disparition¹²¹.

Finalement, la mise en scène de la marge par le cinéaste permet tout à la fois de dépaysier et d'inviter au voyage dans un espace (plus ou moins) « différent », d'attiser la curiosité (malsaine parfois), de faire frissonner ou de susciter le rire par le décalage ressenti, de conforter ou de déconstruire des clichés, de s'interroger sur l'autre et en retour sur soi-même, d'interpeller

¹¹⁹ Entretien avec Nicolas Klotz, France Culture, *La Suite dans les idées*, « Héros du droit d'asile », 14 avril 2018.

¹²⁰ Alors que sa vue décline, Agnès Varda explique : « On va filmer des images que je ne verrai plus et des mondes qu'on ne verra plus ». Ce voyage est aussi une rencontre avec des figures de marginaux. Xavier Leherpeur, sur France Inter, note ainsi : « Si on met de côté toutes les personnes qu'ils vont rencontrer (...), c'est très cohérent avec le reste du sujet, c'est-à-dire que ce sont des mineurs dans une rue désertée. Il n'y a plus qu'une femme qui y habite, c'est le monde ouvrier qui est en pleine déliquescence, ce sont des gens qui résistent comme ils peuvent, de poètes qui n'ont plus de dents, des anars qui vivent sous un arbre en pleine nature, c'est aussi un monde qui disparaît, c'est un monde très politique à sa manière. Et c'est très bouleversant parce qu'il n'y a plus que des fantômes à filmer : des fantômes du social, les fantômes de la France de notre Histoire... » (« Le Masque et la Plume », 12/07/2017).

¹²¹ Clément Cogitore, réalisateur de *Goutte d'or* : « Je sais que je filme des lieux qui d'ici dix ans n'existeront plus » (CNC, 1 mars 2023).

et de faire naître de la compassion, de susciter davantage de tolérance ou au contraire d'éloigner car le cinéma peut aussi, bien sûr, être lui-même vecteur de marginalisation. La caméra du cinéaste, de manière insidieuse et complexe, crée, accroît ou réduit cette distance, cet écart qui caractérise la marginalité.

2.3 Mise en image et dynamiques des espaces en marge

2.3.1 La marge comme décor

Si les marges semblent omniprésentes à l'écran, elles n'accueillent pas nécessairement le tournage et n'en bénéficient pas toujours des effets.

D'abord, le cinéma consomme beaucoup de marges anonymisées ou « géotypées » ; dans ce cas, le repéreur se met en quête d'une banlieue, d'une cité ouvrière du nord de la France, d'une friche industrielle, d'un bois... offrant un large choix de décors génériques possibles ; différents paramètres – d'abord financiers – pourront être pris en compte pour en sélectionner un, même si le coup de cœur d'un cinéaste pour un lieu n'est pas à exclure.

Les marges sont par ailleurs des espaces particulièrement propices aux *disguised locations*, tant leur marginalité même peut dissuader les équipes de production d'y tourner réellement. La marge convoitée par l'auteur, si elle est éloignée, excentrée, impliquera un coût qu'une reconstitution permettra d'éviter. La marge peut aussi présenter un degré d'insécurité ou de violence qui pourrait menacer le tournage (une région en guerre, un camp de réfugiés, un régime autoritaire, un espace paupérisé ou « sensible »). Le projet de tournage peut encore se heurter au refus des autorités ou des populations de la marge qui redoutent la stigmatisation que l'œuvre pourrait nourrir. Bien des marges se caractérisent par un manque d'accessibilité, d'infrastructures et de services (restauration, hébergement, commerces etc.) ou par une configuration des lieux qui les rendent peu adaptées au déploiement d'une équipe de tournage. Le poids de réglementations à respecter (au sein des marges de nature, de quartiers urbains patrimonialisés...) peut être un autre de ces éléments dissuasifs. Dans ce cas, de multiples alternatives s'offrent à la production : le tournage au sein de studios et de backlots, en recourant s'il le faut à des trucages ou à des effets spéciaux pour évoquer la marge, la « mise en décor » d'un autre espace¹²² qui, une fois travesti, permettra de faire illusion.

¹²² En 2019, le tournage de la série OCS *Les Grands*, soutenue par Pictanovo, se fait en partie dans un vaste hôtel particulier abandonné de la rue de Lille, à Tourcoing (loué à la MEL, Métropole européenne de Lille) dont les décorateurs s'efforcent d'accentuer l'état de friche pour lui donner l'allure d'un squat où est censée se dérouler une soirée étudiante.

Même lorsque la marge ne fut pas le lieu du tournage, l'œuvre pourra pourtant, une fois diffusée, avoir des effets sur elle et générer topophobie ou topophilie, inspirant parfois des protestations (au Liban lors de la diffusion de la série *Homeland*) ou au contraire des stratégies d'exploitation locales. L'œuvre tournée peut aussi avoir des effets sur le territoire qui a accueilli un tournage évoquant une marge qui se trouve en réalité ailleurs (le Black Country Living Museum de Dudley, décor minier utilisé pour suggérer le Birmingham populaire de l'entre-deux-guerres dans la série *Peaky Blinders*) ou une marge fictive (« le Mordor » du *Seigneur des anneaux* en Nouvelle-Zélande).

Des espaces en marge peuvent au contraire recevoir les tournages *on location* – ce sera d'ailleurs le cas des espaces abordés dans notre étude, comme les espaces miniers régulièrement filmés *in situ* – tels certains bidonvilles (Dharavi), quartiers urbains précaires (à Baltimore) ou grands ensembles (les Abraxas à Noisy-le-Grand) ; de multiples régions et communes multiplient d'ailleurs les outils pour faciliter le tournage au sein même de marges répertoriées et vendues « sur catalogue » (Gravari-Barbas, 1999).

2.3.2 Les retombées du tournage et de la diffusion de l'œuvre sur la marge

Le tournage est également source de retombées directes et indirectes sur le territoire. S'il est vrai que le tournage dans la marge est souvent court ou intermittent, profitant d'abord aux pôles urbains voisins, bien des exemples témoignent de sa capacité à y impulser une dynamique de développement voire de démarginalisation. Ce fut ainsi le cas de *Jacquou le Croquant*, réalisée par Stelio Lorenzi en 1969. Cette mini-série, parfois qualifiée de « patrimoniale »¹²³, inspirée de l'œuvre d'Eugène Le Roy, évoquant un monde rural encore marqué par les souvenirs de la Révolution française, fut tournée dans le Périgord noir. Le site Internet du village de Fanlac¹²⁴ entretient la mémoire du tournage de la série qui aurait agi, à différents égards, comme un vecteur de démarginalisation de cet espace rural, imposant sa connexion aux réseaux d'eau et d'électricité, créant une singulière animation locale pendant plusieurs semaines, mobilisant une bonne partie des habitants et des commerces, et suscitant lors de sa diffusion des visites de curieux que l'on ne qualifiait pas encore de « ciné-touristes ».

¹²³ Y. Chanoir et N. Charles dans l'émission « Histoire en séries », 24/06/2021.

¹²⁴ Site de Fanlac, <https://fanlac.jimdofree.com/jacquou-le-croquant/>, consulté le 23 avril 2022. Le site des Archives départementales du Périgord rassemble également témoignages et photographies prises par Francisco Diaz lors du tournage.

Le coup de projecteur sur la marge peut naturellement lui apporter visibilité voire notoriété (la Nouvelle-Zélande à la suite des trilogies de Peter Jackson). L'audiovisuel participe à la connaissance, même partielle, des marges et aux liens que nous tissons avec elles ; *Slumdog Millionaire* de Dany Boyle – bien plus que le roman de Vikas Swarup dont il est inspiré – a largement contribué à faire de Dharavi un « bidonville superstar »¹²⁵. Bien des marges spatiales (quartiers ou lieux LGBT, camps de réfugiés et centres d'accueil, quartiers paupérisés, grands ensembles, friches, régions industrielles en crise, prisons, sommets de haute montagne, lieux de l'antimonde...) nous sont d'abord connus par les médias et le cinéma.

Films et séries mobilisent, recomposent et véhiculent des stéréotypes, des clichés à la fois sociaux et spatiaux susceptibles de mettre de la distance. Le cinéma a ainsi longtemps entretenu une « image glauque » des quartiers portuaires, dépeints comme des bas-fonds mêlant matelots ivres et prostituées dans « une sorte d'envers, d'enfer, de la ville », ce qui est moins vrai aujourd'hui dans les fictions, témoignant d'un « retour de la ville portuaire » (Prelorenzo, 2010). Il a sans doute contribué à dévaloriser ou à recomposer défavorablement l'image des espaces miniers ou de « la » banlieue française. Les travaux consacrés dans plusieurs sciences humaines à cette dernière (Van Waerbeke, 1991, Canteux, 2014) évoquent le rôle joué par les médias et notamment le cinéma (*Elle court, elle court la banlieue* de G. Pirès en 1973) dans le processus de marginalisation/stigmatisation de « la » banlieue qui en vient à être réduite à quelques quartiers de grands ensembles dont les barres et les tours, pourtant issus d'un type d'urbanisme très marqué dans le temps, finissent par constituer un géotype sans cesse remobilisé au sein de ce qu'on appelle parfois un « cinéma de banlieue », immédiatement reconnaissable par le spectateur sans même qu'il ait besoin d'information précise sur la localisation. Tours et barres filmées par des contre-plongées ou des travelings latéraux qui en suggèrent l'immensité, cages d'immeuble squattées, appropriation de l'espace par des groupes de jeunes hommes, carcasses de voitures calcinées et deux-roues sillonnant le territoire, murs tagués constituent un stock d'images dans lesquelles puisent les créateurs et qui sont associées à « la » banlieue française¹²⁶. Si, pour Jacques Donzelot, certains espaces des cités souffrent

¹²⁵ Marie-Caroline Saglio-Yatzimirsky, 2013, *Dharavi, From Mega-Slum to Urban Paradigm*, New Delhi. & Abington: Routledge, p. 306.

¹²⁶ Le réalisateur Olivier Babin regrette ainsi : « La banlieue est un terrain mythologique dans lequel on peut puiser pour faire du cinéma. Or c'est souvent des histoires de gangsters, de violences, de drogues, d'émeutes avec la police. Mais on peut réfléchir un peu avant de faire un film de plus comme ça, réfléchir à ce qu'on est en train de faire, à ce qu'on continue malgré tout à véhiculer. Il y a beaucoup de gens qui vivent en banlieue qui n'en peuvent plus, car l'image leur colle à la peau. Alors que beaucoup de jeunes font des études, travaillent, veulent s'en sortir...

d'une relégation par la (mise à) distance géographique, sociale, légale (Donzelot, 2004) , les images véhiculées par les médias creusent sans doute une distance mentale, un écart entre le « eux » et le « nous », l'écran accentuant la rupture, surlignant l'hétérotopie des ensembles filmés.

On comprend donc les réticences d'élus ou d'habitants de certains de ces quartiers à l'annonce d'un tournage. Le syndic du grand ensemble situé dans le 15^e arrondissement de Marseille où s'est déroulé le fait divers évoqué dans *Bac Nord*, de Cédric Jimenez, a par exemple mis son veto au tournage de la scène de l'assaut, celle-ci devant être rejouée dans une autre cité (anonymisée, comme souvent). Nous retrouverons une méfiance comparable dans certains espaces des régions que nous allons étudier, cités minières ou villes stigmatisées comme Calais ou Charleroi.

Le renversement du regard porté sur ces espaces et leurs habitants devient alors un enjeu pour quelques cinéastes et artistes, qui en sont d'ailleurs souvent originaires, mobilisant d'autres images ou les associant à d'autres récits (Luc Besson avec *Yamakasi*, Jamel Debbouze avec *Le Ciel, les oiseaux et ta mère*, Géraldine Nakache et Hervé Mimran avec *Tout ce qui brille...*). Les initiatives viennent parfois des habitants eux-mêmes ; c'est le cas du réalisateur Wael Shaier qui, après des études de tourisme, signe un film documentaire intitulé *Mon incroyable 93* qui propose au spectateur une immersion inattendue dans un département souvent stigmatisé, visant aussi à faire bouger le regard que les habitants eux-mêmes portent sur leur espace de vie.

Le cinéma peut donc avoir une fonction critique et permettre de dénoncer, déconstruire, du moins questionner la marginalité, par exemple celle du Bassin minier ou d'un ancien espace industriel (*Mine de rien, Baraki*).

La réception des images véhiculées est d'ailleurs plurielle, rarement univoque. La série *Marseille*, première série produite en France par Netflix, souvent accusée d'alimenter – dès son générique – les clichés associés à la gestion de la ville et aux quartiers Nord, fut pourtant accueillie, dans le même temps, comme une vitrine exceptionnelle (*photographie 2*) assurant

Photographie 2 : Les lettres de « Marseille » sur la colline de Grand Littoral pour la sortie de la série Netflix



Source : <https://madeinmarseille.net/45116-lettres-blanches-marseille-netflix/>, 23/02/2019

mais évidemment on va vers le spectaculaire. Sauf qu'il y a toute une mosaïque, moins spectaculaire, qui compose la cité et la banlieue : les mamans qui pique-niquent, les joueurs indiens de criquet » (France Culture, « Entre clichés et fantasmes, la lente évolution de la représentation de la banlieue au cinéma », 18/08/2021).

une visibilité internationale à la métropole et à ses grands projets urbains récents (le Mucem, le nouveau stade Vélodrome).

❖ *Cinéma et séries comme vecteurs de changement d'image et de démarginalisation*

Les marges ne sont donc pas nécessairement pénalisées par leur évocation, même caricaturale, dans une œuvre. Un film engagé (*Les Misérables* de L. Ly en 2019 ou *Rosetta* de L. et J.-P. Dardenne en 1999) pourra ainsi contribuer à porter la lumière sur une injustice, sur une situation, impulsant ou accélérant une action (ou du moins des annonces) en faveur du territoire concerné.

Séries et longs métrages peuvent aussi refléter, accompagner voire accélérer la démarginalisation effective de certains quartiers ou espaces en voie de patrimonialisation comme dans le cas du quartier de Florentin à Tel Aviv (Rozenholc, 2010). Ils peuvent même être à l'origine d'un changement de regard sur un espace fragilisé. *The Office*, l'adaptation américaine de la série britannique à la fin des années 2000 en fournit un bon exemple. Elle est censée se dérouler à Scranton, ville de Pennsylvanie, fief de Joe Biden convoité par les Trumpistes en 2016, au cœur d'une Rust Belt frappée par la crise de la sidérurgie. Si l'œuvre n'y est pas tournée, tout est mis en œuvre pour suggérer le contraire. Le générique, composé d'images réelles de la ville filmées d'une main tremblante et avec une qualité médiocre par le comédien John Krasinski (Jim Halpert dans la série) annonce « l'effet de réel » qui caractérise ce *mockumentary*. Tout est fait pour suggérer « Electric City », y compris sa météo plus pluvieuse qu'en Californie, avec la complicité des habitants et des autorités qui envoient à l'équipe *goodies*, meubles et faux journaux locaux de la ville. Scranton, ses pubs, ses quartiers, sont évoqués à longueur d'épisodes, non sans dérision, par des personnages qui donnent l'impression d'habiter cette ville. La ville en marge parvint à tirer profit de l'excentricité que lui associe le programme télévisé, devenant un lieu de pèlerinage pour les milliers de fans qui s'y retrouvent à l'occasion de grands rassemblements (The Office Convention en 2007, la Wrap Party en 2013). La tour Penn Paper de la ville, visible dans le générique, porte toujours sur l'un de ses côtés le logo de l'entreprise (fictive) de la série.

Les effets peuvent également se mesurer à l'échelle régionale. L'Irlande du Nord est un exemple de région périphérique à l'échelle du Royaume-Uni, dont l'image pâtit à la fois de la désindustrialisation et de la mémoire des *Troubles*. Des films et, surtout, des séries inspirent des stratégies de changement d'image et de développement économique et touristique à différentes échelles. La série *Game of Thrones* et la mise en mouvement massive de fans du monde entier

qu'elle suscite a largement contribué au changement d'image et à la nouvelle attractivité de l'Irlande du Nord ; dans la capitale, le cinéma et l'audiovisuel jouent un rôle dans la requalification du vieux quartier industriel Titanic Quarter, contribuant à l'attractivité du Musée du Titanic (Titanic Belfast, inauguré en 2012, un siècle après le naufrage du célèbre paquebot construit dans les chantiers navals de la ville) et abritant des studios où ont été construits des décors de la série ; c'est également de Belfast que partent plusieurs circuits touristiques inspirés de l'univers de la série à succès. Les multiples lieux de tournage de *Game of Thrones* sont devenus autant de lieux de « pèlerinage » jalonnant les circuits (ciné)touristiques qui permettent de sillonner le nord de l'île. Sa simple apparition dans quelques brèves images d'un seul épisode a ainsi bouleversé le site de Dark Hedges (Ballymoney). Cette allée d'arbres torturés à la notoriété confidentielle devient à l'écran paysage *extraordinaire* attirant très vite et quotidiennement une foule de visiteurs (*fig. 5*) ; dégradations et accidents ont imposé un réaménagement du site devenu brutalement connu, attractif, touristique (interdiction de la circulation sur la route, pose de barrières, surveillance et protection, création d'un parking et d'une signalétique).

Figure 5 : De la marge au haut lieu ciné-touristique : Dark Hedges (Irlande du Nord)
a) Le site de Dark Hedges dans l'épisode « On the King's Road » (saison 2, épisode 1)



b) Les effets du ciné-tourisme



Source : *Game of Thrones* (capture d'écran), BBC News, 10/10/2017.

Tout au nord, la ville de (London)derry, symbole des *Troubles* et triste théâtre du *Bloody Sunday* en 1972, bénéficie aujourd'hui d'un changement d'image inattendu inspiré par la série britannique *Derry Girls*. Les trois saisons de cette fiction irlandaise (diffusée par Channel 4 puis par Netflix) évoquent un groupe de jeunes filles (et un garçon) dont on suit le quotidien, abordé avec un humour parfois irrévérencieux ; elles semblent vivre « normalement » leur adolescence dans les années 1992-1994 au cœur d'une ville militarisée que l'on sent menacée par la guerre civile, menace paradoxalement dédramatisée par la fiction. La bonne humeur dégagée par les personnages, l'optimisme de la série, la mobilisation astucieuse de l'univers pop des années 1990 et notamment la musique du groupe irlandais The Cranberries qui marqua cette période, font naître un regard nouveau sur cette ville stigmatisée, contribuant aussi à en promouvoir le patrimoine, l'accent, les spécificités culturelles (la série est regardée sous-titrée aux États-Unis). En réaction aux images fréquemment diffusées de la ville et de la guerre, la scénariste, qui a grandi dans cette ville à cette époque, entend offrir un autre regard, celui d'habitants de la marge et en particulier celui de femmes et même d'adolescentes. Si les personnages ont conscience des difficultés socio-économiques (« There are no jobs in Derry ») et de la situation politique, elles considèrent aussi avoir de la chance d'habiter Derry depuis laquelle elles observent elles-mêmes de manière stéréotypée d'autres régions du monde vues comme de « véritables » marges (l'Afrique, l'Ukraine)¹²⁷.

Outre la création de circuits touristiques nouveaux, le succès de la série en Irlande inspire à l'association artistique UV Arts (en collaboration avec Channel 4) qui s'efforce de changer la perception de la ville et de surmonter sa fragmentation par le recours au *street art*, une fresque intitulée *Derry Girls* exposée sur les murs du bar Badgers, au cœur de Derry ; aux côtés des multiples *murals* évoquant les *Troubles* (Ballif, 2015), celle-ci invite à retisser du lien en promouvant une identité irlandaise fondée sur des références culturelles communes et « positives » (à l'image de la série), pouvant rassembler au-delà des distinctions communautaires.

2.3.3 Mise en scène, touristicité et patrimonialisation de la marge

Le changement de regard sur la marge initié ou accéléré par la fiction audiovisuelle peut en accroître, presque contre-intuitivement, sa touristicité.

Dans un article de 2022, Camille Beauvais explique comment la ville de Medellín, connue comme l'une des plus dangereuses du monde par son taux d'homicides, tire profit du « tourisme

¹²⁷ De leur point de vue, ce sont d'ailleurs l'accent et les coutumes des Anglais qui détonent au sein de la ville.

obscur » (*dark tourism*) généré par la fiction (le film *Escobar*, la série colombienne *El Patron* et, surtout, la série Netflix *Narcos*). Ces œuvres, qui relèguent pourtant la ville dans l'ombre de Pablo Escobar et d'un narcotrafic qui a profondément déstabilisé la société et durablement nui à l'image du territoire, ont paradoxalement nourri une curiosité médiatique et touristique singulière largement exploitée localement. Cette vitrine constitue en effet une opportunité pour la municipalité de « reprendre le contrôle de son image » et de faire connaître ses projets innovants. La fiction contribue bien ici à un « renversement du stigmat » qui favorise la touristicité (Condevaux *et al.*, 2016). À Medellín comme à Derry (ou à Dunkerque nous le verrons), dans des villes traumatisées par un conflit ou par une crise, le (ciné)tourisme peut alors apparaître comme une forme de « phoenix tourism » (Causevic, Lynch, 2011), vecteur de résilience, capable de transformer le traumatisme du passé qui a nui à l'attractivité de la ville en message positif. Le cinéma peut ainsi trouver sa place dans la stratégie des villes « affreuses, sales et méchantes » du réseau « Cities on the edge » (Gravari-Barbas, 2013) qui parviennent à faire de leur mauvaise réputation un point de ralliement et une force.

Le risque est toutefois, comme à Medellín ou encore dans le quartier de la Scampia (banlieue de Naples), que les stratégies d'exploitation de la fiction (« Escobar Tours ») ne véhiculent une lecture du passé et une mémoire plus fidèles au récit de la fiction qu'à la réalité historique, pouvant entrer en tension avec celles d'une partie de la population et avec le récit construit par les autorités politiques.

L'association de la marge à une œuvre peut donc inspirer des projets de mise en tourisme (MIT, 2005) de différentes formes, ponctuelle par exemple (le souvenir des « Vacances de Monsieur Hulot » à Saint-Nazaire, Girard, 2019) ou réticulaire (le projet de « route cinématographique » en Tunisie).

La mise en tourisme peut accompagner un processus de patrimonialisation qui est parfois directement lié aux tournages. En Provence, le cinéma de Marcel Pagnol et les adaptations proposées ensuite par Claude Berri ou Yves Robert, ont contribué à la « cartepostalisation » de la Provence et – avec bien d'autres facteurs bien entendu – à l'exceptionnelle attractivité du Luberon à partir des années 1970-1980.

Les liens entre marge et patrimonialisation reposent aussi sur l'artialisation (Roger, 1997) que peut favoriser la fiction audiovisuelle. On se souvient ici du rôle joué par les époux Becher dans la prise de conscience de la valeur esthétique et patrimoniale de certains édifices industriels marginalisés et menacés de disparition dans la Ruhr des années 1960-1970 ; l'art a ainsi sauvé bien des friches qui ont pu, selon les cas, être restaurées ou, le plus souvent, réhabilitées et reconverties pour accueillir de nouvelles fonctions culturelles en particulier. Le cinéaste,

comme d'autres artistes, peut être « défricheur de la friche » (B. Grésillon, 2017, p. 193) et lui donner une dimension esthétique, pittoresque. La fiction audiovisuelle est en effet capable d'enchanter, *a priori*, tout espace en marge (et tout espace ordinaire) et de susciter un désir par l'agencement (spatial, musical, sonore, lumineux) qu'elle en propose¹²⁸.

Des films et des séries accompagnent ainsi le changement de regard sur les lieux de l'abandon, tels que les friches industrielles ou minières.

À Noisy-le-Grand, les immeubles des Abraxas – grand ensemble de 600 logements créé en 1978 par Ricardo Bofill – accueillirent les tournages de films comme *Brazil* (T. Gilliam, 1985) ou, plus récemment, *Hunger Games III* (G. Ross, 2004) qui ont changé le regard porté sur ce bâti atypique un temps promis à la destruction et désormais pensé par la municipalité comme un atout patrimonial à valoriser (Rot, 2019).

À Mumbai, si la sortie du film *Slumdog Millionaire* de Danny Boyle en 2008 fut, dans un premier temps, mal vécue par certains *slum dwellers* de Dharavi qui y virent un plaidoyer en faveur de l'ambitieux projet de rénovation porté par Mukesh Mehta, elle devint, dans un second temps, habilement exploitée par certains habitants du *Megaslum* pour accueillir des (ciné)touristes/*slum tourists* (Dharavi Slum Tour) et pour enclencher une dynamique de patrimonialisation du quartier. La visibilité médiatique fut vectrice de touristicité et de patrimonialisation qui, en un sens, peuvent assurer à la marge une protection contre les projets de *tabula rasa* plusieurs fois imaginés à Dharavi.

Les effets économiques, touristiques, patrimoniaux des tournages sont toutefois bien loin d'être systématiques et ne sont pas sans susciter des débats ou des problèmes. La diffusion d'un tourisme post-tournage dans des marges parfois *atouristiques* peut être mal perçue et devenir source de dysfonctionnements dans des espaces rarement « disneylandisés » (Brunel, 2012). Elle peut même être source de dangers : les flux spontanés d'aventuriers venus de différents pays après la sortie de *Into the Wild* (S. Penn, 2007) au cœur de l'Alaska, sur les traces du « Magic Bus » rendu célèbre par le film, ont incité les autorités, après une quinzaine d'opérations de secours et en raison du manque d'efficacité des appels à la vigilance¹²⁹, à déplacer le véhicule par hélicoptère vers un lieu tenu secret jusqu'à récemment.

¹²⁸ Nous reprenons ici la conception du désir telle que la définit Gilles Deleuze : « [...] il n'y a pas de désir qui ne coule dans un agencement. Si bien que le désir, pour moi, ça a toujours été, si je cherche le terme abstrait qui correspond à désir, je dirai c'est constructivisme. Désirer, c'est construire un agencement, c'est construire un ensemble [...] » (*L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, de Pierre-André Boutang, tourné en 1988-1989, mis en ligne par SUB-TIL, <https://www.youtube.com/watch?v=tLISRFLThYw>)

¹²⁹ « We encourage people to enjoy Alaska's wild areas safely, and we understand the hold this bus has had on the popular imagination. However, this is an abandoned and deteriorating vehicle that was requiring dangerous and

Conclusion

Sans constituer une grille de lecture suffisante pour saisir les logiques, les dynamiques et les effets des tournages de films et de séries, la notion de marge apporte, nous semble-t-il, du moins dans le cas des territoires que nous allons étudier, une plus-value à la réflexion. Cinéma et séries non seulement consomment et transforment des marges à différentes échelles mais ils contribuent aussi à agir sur la distance, l'écart, les représentations, l'altérité qui participent de la marginalité des espaces filmés par les caméras.

costly rescur efforts. More importantly, it was costing some visitors their lives », Corri Feige , Commissaire aux ressources naturelles de l'Alaska, in *New York Times*, 19/06/2020, <https://www.nytimes.com/reuters/2020/06/19/arts/19reuters-alaska-bus.html>

CHAPITRE 3

LES TOURNAGES DE FILMS ET DE SÉRIES COMME VECTEURS POSSIBLES DE (DÉ)MARGINALISATION DES ESPACES DANS LE NORD-PAS-DE-CALAIS ET EN WALLONIE

Introduction

L'étude proposée est centrée sur le tournage de films de fiction et de séries dans deux régions, l'une française, le Nord-Pas-de-Calais, l'autre belge, la Wallonie ; le recours privilégié (mais non systématique) à la notion de marge nous sera souvent utile pour comprendre ces tournages d'œuvres qui, pour une partie d'entre elles, tendent à suggérer ou à conforter la marginalité de ces deux régions ou du moins de certains de leurs espaces volontiers filmés et/ou évoqués à l'écran. Nous expliquerons d'abord pourquoi cette notion de marge, avec de multiples réserves que nous expliciterons, peut être stimulante pour mieux cerner les motivations, les enjeux, les formes, les dynamiques et les effets des tournages d'œuvres dans le nord de la France et en Wallonie ainsi que les images que ces dernières renvoient des territoires. Si les deux régions choisies partagent de multiples caractéristiques communes qui justifient leur rapprochement au sein de cette étude, elles sont aussi devenues toutes les deux, selon des modalités et des rythmes différents, de nouveaux espaces de tournage et des « territoires du cinéma » (Morice *et al.*, 2017) puis, plus récemment, des territoires des séries ; nous soulignerons alors les enjeux et les limites de cette attractivité nouvelle. Le dernier temps de ce chapitre nous permettra de présenter la problématique à laquelle nous souhaitons répondre en dégagant les axes de réflexion choisis et en présentant la méthodologie adoptée.

1. Le Nord-Pas-de-Calais, la Wallonie : des marges ?

S'il peut paraître, à juste titre, bien excessif de parler de marges pour désigner deux régions administratives dans leur ensemble, il nous semble pourtant que, dans ces cas précis et

dans le cadre de notre sujet, la mobilisation de cette notion peut être féconde, ne serait-ce que parce qu'elles tendent à apparaître, notamment dans un certain nombre de représentations audiovisuelles sur lesquelles nous reviendrons, comme des marges.

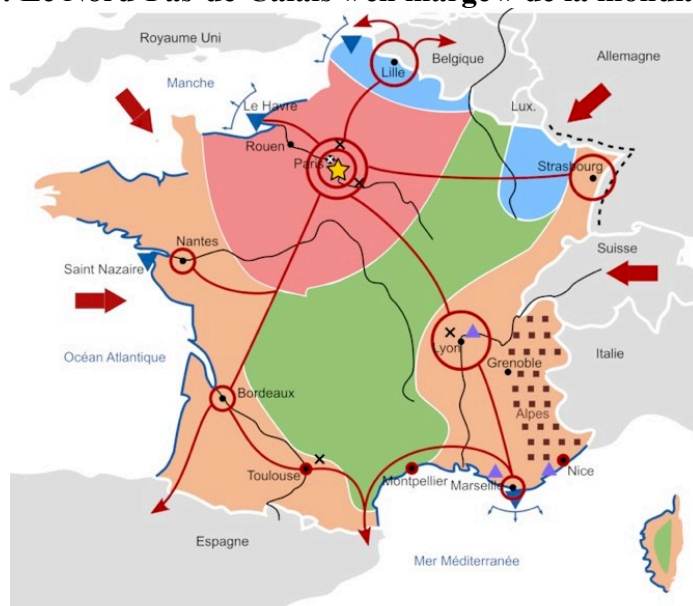
Dans un article de 2015, Colette Renard-Grandmontagne montrait que les représentations de la région Lorraine dans l'enseignement restaient fortement marquées par le déclin des industries (Renard-Grandmontagne, 2015). S'appuyant sur un lot de copies de candidats à l'agrégation interne d'histoire-géographie auxquels était proposé en 2013 un sujet de géographie intitulé « Les marges de l'espace français », elle notait d'abord que, dans 64 copies sur les 76 examinées, la Lorraine (comme d'ailleurs le Nord-Pas-de-Calais) était bien citée comme une marge, fréquemment associée à la désindustrialisation, à une image dégradée, à des difficultés socio-économiques voire à une radicalisation politique. La région dans son ensemble était ainsi ramenée et réduite à la crise qui touche quelques vieux espaces industriels de sa partie septentrionale et que l'actualité avait encore mis en lumière quelques semaines avant l'épreuve (les hauts fourneaux d'ArcelorMittal de Florange ont fermé à la fin de l'année 2012). La géographe mettait ainsi en évidence le décalage entre la marginalité perçue et admise de cette région française et les dynamiques à l'œuvre au sein de ce vaste territoire dans une partie intitulée « La Lorraine n'est plus ce que vous croyez ».

Certaines cartes – rares cependant (*carte 2*) – à destination d'élèves ou d'enseignants utilisent également le terme de marge, souvent suivi d'un adjectif qualificatif, pour caractériser la place de la région Nord-Pas-de-Calais à l'échelle nationale. Les manuels scolaires préfèrent le plus souvent parler de « vieille région industrielle » « en crise » ou, plus souvent – et à juste titre –, « en reconversion ».

Dans certains manuels consacrés à la France des marges, les anciennes régions industrielles sont parfois citées, à l'échelle nationale, comme des « types » de marges, aux côtés, à une échelle plus fine, des villes en déclin, des quartiers urbains en difficulté ou du rural isolé (Wackermann, 2016, p. 126).

Notre choix d'aborder les régions Nord-Pas-de-Calais et Wallonie sous l'angle de la marge rejoint le constat d'un décalage souligné par Colette Renard-Grandmontagne dans le cas de la Lorraine. Ces deux régions tendent à être perçues, de manière tout aussi abusive bien entendu que dans le cas lorrain, comme des marges, sur la base d'indicateurs socio-économiques mais aussi de représentations qu'en renvoient les médias (documentaires, journaux, émissions de TV réalité) et la fiction audiovisuelle qui nous intéressera ici.

Carte 2 : Le Nord-Pas-de-Calais « en marge » de la mondialisation ?



I. Une accessibilité du territoire français à toutes les échelles

- ▲ aéroport international
- ▼ zone industrialo-portuaire (ZIP)
- interface maritime majeure
- - - interface frontalière continentale aux dynamiques européennes marquées
- principaux axes terrestres

II. L'attractivité du territoire français dans la mondialisation

1. La France, pôle touristique de rang mondial
 - espace international du tourisme balnéaire
 - espace international du tourisme de sports d'hiver
 - ★ Paris, première métropole touristique mondiale (27 millions de visiteurs par an)
2. L'innovation et l'investissement, portés par des acteurs publics ou privés
 - ⊗ quartier d'affaires international
 - investissements directs étrangers (IDE)
 - X pôle de compétitivité mondiale

III. Une inégale intégration du territoire français dans la mondialisation

1. Les métropoles, moteurs du dynamisme
 - ⊙ Paris, « ville mondiale » qui concentre les hommes et les fonctions de commandement
 - métropoles européennes, nationales et régionales, selon la classification d'E. Libourel
2. Des espaces privilégiés par la mondialisation
 - centre économique porté par le dynamisme de Paris et une agriculture céréalière productiviste
 - périphérie dynamique bénéficiant des logiques de métropolisation et de littoralisation de l'économie
3. Des espaces en marge du dynamisme économique
 - région industrielle en reconversion, ayant souffert de la concurrence internationale
 - espace à dominante rurale, souvent enclavé et en déprise

Source : https://www.assistancescolaire.com/eleve/terminale/geographie/travailler-sur-des-sujets-du-bac/t_tcgeorde_06/print?print=1&printSheet=1

Le Nord-Pas-de-Calais comme la Wallonie sont des régions frontalières, aux confins des territoires nationaux – même si la remarque est naturellement bien discutable pour la région belge qui couvre 55 % du territoire. Toutefois, la marginalité associée à ces régions repose d'abord, et c'est cet aspect qui est le plus visible dans les œuvres audiovisuelles, sur des indicateurs socio-économiques. Dans ces deux régions, les piliers de la centralité passée ont vacillé sous l'effet des recompositions des systèmes productifs depuis plus d'un demi-siècle. Depuis, les enquêtes rappellent régulièrement que la région Nord-Pas-de-Calais¹³⁰, ancien pôle économique et migratoire majeur, a subi un processus de marginalisation à l'échelle du territoire français. La Wallonie présente des caractéristiques voisines qui justifient d'ailleurs des démarches comparables et des coopérations menées pour tourner la page de la crise

¹³⁰ Fusionnée depuis la réforme territoriale de 2014 avec la Picardie au sein de la vaste région Hauts-de-France. Le cœur de la réflexion menée ici portera donc sur la partie septentrionale de la nouvelle région.

économique. Rappelant bien le caractère relatif de la marge, ce sont aussi des régions en cours de reconversion, qui ont su tirer profit de leur situation géographique, centrale à l'échelle européenne, et qui misent sur de multiples atouts et ressources, notamment sur la culture (chacune accueillant par exemple des capitales européennes de la culture comme Lille en 2004 et Mons en 2015), la patrimonialisation des espaces de la mine et de l'industrie ou encore le secteur de l'image en mouvement.

1.1 Le Nord-Pas-de-Calais : une marge ?

1.1.1 Les signes de la marginalité

Parler de marge pour désigner le Nord-Pas-de-Calais ne va pas de soi, même si la région, dans les études portant sur la France, est souvent évoquée dans des termes proches (périphérie, en reconversion, en crise, en marge). Cette marginalité apparaît plus ou moins nettement selon le critère et l'échelle choisis.

Les indicateurs sociaux concernant la région dans son ensemble montrent que celle-ci détonne toujours par rapport aux autres régions métropolitaines (Carroué, 2017). Si son PIB est conséquent (5^e région métropolitaine en 2020), sa croissance économique est plus faible que la moyenne nationale¹³¹ ; surtout, rapporté au nombre d'habitants, le PIB devient le plus faible de France métropolitaine (moins de 27 000 euros par habitant en 2020¹³²). Selon l'Insee, en 2018, plus de 19 % des habitants sont considérés comme pauvres, taux le plus élevé après celui de la Corse¹³³.

D'autres données telles que l'IDH régional ou l'Indice de Santé Sociale vont dans le même sens et confirment que la région détonne toujours à l'échelle nationale (*carte 3*). Le taux de chômage, s'il est en 2022 à son niveau le plus bas depuis la crise de 2008 et se rapproche de la moyenne nationale (9,8 % dans le Nord, 9,1 % dans le Pas-de-Calais¹³⁴ en 2021), est longtemps resté anormalement élevé et demeure supérieur à la moyenne¹³⁵, en particulier le chômage de longue

¹³¹ 1 % par an en moyenne entre 1990 et 2013 contre 1,4 % pour la France (province). <https://www.insee.fr/fr/statistiques/2128952>

¹³² Insee, 2020, <https://www.insee.fr/fr/statistiques/6440639>

¹³³ Insee, 2020, <https://www.insee.fr/fr/statistiques/5371235?sommaire=5371304>

¹³⁴ Insee, 2021,

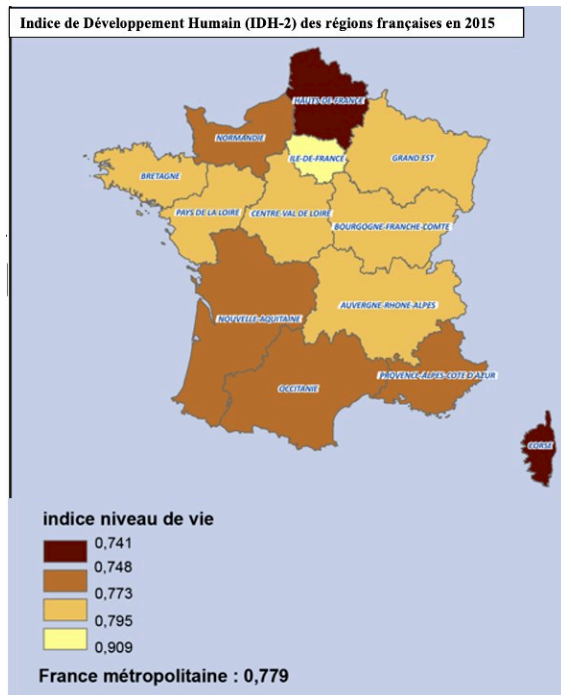
<https://www.prefectures-regions.gouv.fr/hauts-de-france/content/download/87122/560167/file/Chiffres%20Clé%20HdF%20-%20V2.pdf>

¹³⁵ Insee, Bilan économique 2018, Hauts-de-France, <https://www.insee.fr/fr/statistiques/4137834>

durée et celui des jeunes. Le surendettement des ménages et l'espérance de vie¹³⁶ plus faible que la moyenne suggèrent une plus grande difficulté à vivre.

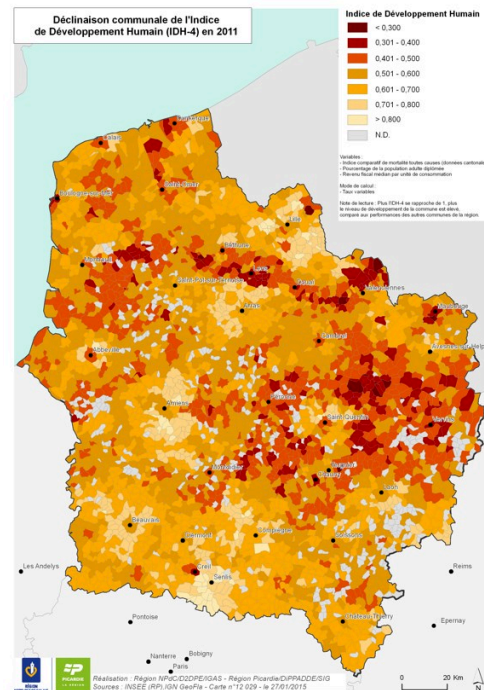
Carte 3 : l'inégale marginalité du Nord-Pas-de-Calais selon le critère et l'échelle d'observation adoptés

a) À l'échelle nationale



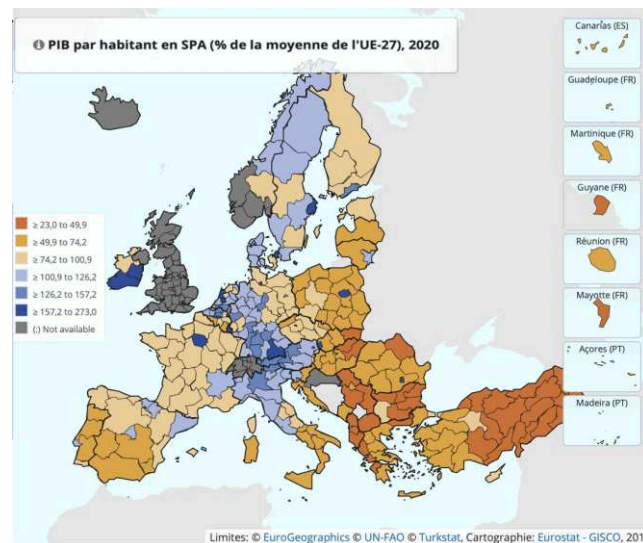
Source : Région hauts-de-France (cartothèque en ligne), 2018.

b) À l'échelle régionale



Source : Cartothèque Région Hauts-de-France (cartothèque en ligne), 2018, <https://cartes.hautsdefrance.fr/taxonomy/term/389>

c) À l'échelle européenne



Source : Commission européenne (Eurostat), 2022.

¹³⁶ Insee, 2021, <https://www.insee.fr/fr/statistiques/2012749> ; Banque de France, « Le surendettement des ménages. Enquête typologique 2021 », https://particuliers.banque-france.fr/sites/default/files/media/2022/02/07/suren2021_enquete-typologique.pdf

On devine donc que celui qui cherche des critères socio-économiques pour justifier la marginalité de la région en trouvera sans grande difficulté. Ces fragilités expliquent le solde migratoire négatif que ne parvient pas à compenser le taux d'accroissement naturel toujours plus élevé que la moyenne.

Les indicateurs culturels ne sont guère plus flatteurs. L'accès aux études et à la culture y est plus limité ; un rapport du Conseil économique, social et environnemental régional de 2017¹³⁷ rappelait ainsi que la région était, en métropole, la plus touchée par l'illettrisme (11 % de la population active à l'échelle des Hauts-de-France, même si cette part est en recul ; 5,1 % des jeunes de 16 ans y étant confrontés en 2015 contre une moyenne nationale de 4,3 %).

Si la géographie électorale se méfie de tout déterminisme, le sentiment de « marginalisation » sur le terrain socio-économique a pu alimenter un « vote contestataire » qui s'est solidement implanté dans la région depuis 2002 et dont Hénin-Beaumont, fief du Front National (actuel RN, qui se présente comme le parti des « oubliés ») depuis 2014 et tête de pont d'une conquête territoriale étendue depuis à d'autres villes comme Bruay-la-Buissière, est devenue le symbole (Wadlow, 2021). Le film *Chez Nous*, de Lucas Belvaux, dont la sortie à la veille de la campagne présidentielle de 2017 fit polémique, cherche ainsi à démêler et à dénoncer les mécanismes par lesquels un parti populiste parvient à s'enraciner localement (la ville fictive de Hénard rappelant l'ancien nom de Hénin-Liétard) en se nourrissant de cette marginalité vécue comme une souffrance.

Les quelques difficultés listées ici sont en partie la conséquence d'une trajectoire de marginalisation du territoire régional qui commence dès les années 1950, sous l'effet d'une série de crises successives (Paris, 1993) précipitant l'effondrement violent de piliers économiques (houilles, industrie textile), la crise industrielle mutant progressivement en crise globale du territoire (Subra, 2007). La mutation du tissu productif se poursuit, marquée par la réduction constante du poids de l'industrie en termes d'emplois comme en termes de création de richesses (sa part dans la valeur ajoutée régionale est passée de 28 % en 1990 à 17 % en 2013 dans les Hauts-de-France d'après l'Insee).

¹³⁷ CESER Hauts-de-France, <https://ceser.hautsdefrance.fr/blog/article/illettrisme-en-hauts-de-france-689>

1.1.2 Une réalité territoriale plus complexe

Ces quelques éléments censés illustrer la marginalité de la région, régulièrement rappelés dans les tableaux descriptifs du Nord-Pas-de-Calais – et qui ne doivent pas être ignorés –, renvoient pourtant une image déformée et incomplète du territoire.

Un premier changement d'échelle conduit à nuancer l'analyse : le caractère de marge de la région est beaucoup moins évident lorsque l'on élargit la réflexion aux territoires ultramarins ou encore lorsque l'on mène l'étude à l'échelle des régions de l'Union européenne (*carte 3*). Avancer le terme de marge pour aborder la région impose par ailleurs d'en souligner l'organisation complexe, son vaste territoire se caractérisant en réalité par la coexistence en son sein d'espaces dynamiques, de centres et de marges ; ne serait-ce qu'économiquement, le Bassin minier n'est pas la Métropole européenne de Lille, moteur économique de la nouvelle région Hauts de France, ou la Côte d'Opale.

Il convient donc d'affiner l'analyse à l'échelle infrarégionale. Sur la carte montrant les écarts d'IDH (*carte 3b*), une bande rougeâtre dessine d'abord les contours du Bassin minier qui semble concentrer davantage de difficultés (notamment les villes de Lens, Bruay-la-Buissière ou Valenciennes à l'est) ; alors même qu'il connaît une dynamique économique de tertiarisation et une reconversion avancée, le territoire de Lens-Hénin reste par exemple marqué par de fortes difficultés sociales (Marlier, 2015). Les extrémités ouest et est des Hauts-de-France (la Sambre-Avesnois, la Thiérache, le littoral de la Manche) sont également des espaces davantage touchés par la pauvreté, un taux de chômage élevé ou un solde migratoire négatif.

Il faudrait encore préciser que les contrastes peuvent être très forts à l'échelle intra-communale ; contrairement à ce que suggèrent les discours médiatisés sur la « France périphérique » (Guilluy, 2014), les métropoles sont loin d'être des poches de richesse homogènes mais renferment des marges – parfois cinégéniques nous le verrons – qui accueillent souvent les populations les plus défavorisées (grands ensembles, camps, anciens quartiers industriels paupérisés etc.). La métropole lilloise est ainsi très fragmentée et inégalitaire – entre Roubaix et le « triangle BMW » (Bondues-Marcq-en-Baroeul- Wasquehal, Paris, 2002). La pauvreté touche même prioritairement les grands pôles urbains et leurs centres (Lille, Maubeuge, Boulogne-sur-Mer) où près de 25 % des ménages sont pauvres (Carroué, 2017, p. 66).

À rebours des présupposés, des villes petites et moyennes ou des espaces périurbains comme ceux de Lille ou d'Arras (au sein de « l'anneau des seigneurs » – Lévy, Lussault, 2013, p. 766) offrent parfois des conditions de vie bien plus favorables.

1.1.3 Points forts et dynamiques en cours

Le tableau ne doit pas conduire à occulter les points forts de la région, sur lesquels insistent les acteurs décisionnels du territoire, mais qui sont moins visibles dans les films à succès ; ces atouts contribuent d'ailleurs à expliquer, pour partie, pourquoi les deux régions, avec leurs équipements et ressources humaines, s'affirment comme des terres de tournages et d'industries créatives.

Désormais intégrée dans une vaste région (équivalente en taille à la Belgique) limitrophe, au sud, de l'Ile-de-France, le Nord-Pas-de-Calais reste un pôle majeur de peuplement (la 3^e région la plus peuplée, avec une densité supérieure à la moyenne nationale de 188,8 hab./km² en 2018¹³⁸), très urbanisé et doté d'une population plus jeune que la moyenne. Elle mise aussi sur la centralité que lui procure sa situation de carrefour à l'échelle européenne entre Paris, Londres et Bruxelles.

Le Nord-Pas-de-Calais est toujours une région productive ; grande région agricole, elle reste également la 4^e région industrielle du pays, terre de grands groupes industriels, de création d'entreprises, d'innovations, d'équipements stratégiques dans le domaine, par exemple, du secteur de l'image en mouvement (Lusso, 2011) qui lui permettent d'attirer des tournages.

Même les vieux espaces industriels devenus territoires de la crise et fréquemment portés à l'écran demeurent en réalité des espaces de production non négligeables. Calais, souvent évoquée au cinéma sous le prisme de sa « jungle », reste leader du fret transmanche et le 1^{er} port de passagers d'Europe continentale ; Dunkerque, frappée par une série de crises de la Seconde Guerre mondiale à la fermeture des chantiers navals, est toujours un pôle industrialoportuaire majeur et s'affiche comme une ville résiliente (Frère, Flanquart, 2017) – et un grand pôle de tournages ; Roubaix, l'une des villes les plus pauvres de France, est aussi un laboratoire de la reconversion du patrimoine industriel qui a entrepris une reconquête de sa centralité (Paris in David *et al.*, 2006).

Les friches¹³⁹ – industrielles, minières, portuaires, logistiques – surreprésentées, aussi bien dans le Bassin minier qu'au sein des grandes villes (Lille, Lens, Valenciennes) et qui sont d'autres traces visibles (mais pas forcément fiables) d'une marginalisation accélérée à partir des années 1970 à l'échelle nationale ont fait l'objet de multiples projets qui en font les symboles d'une

¹³⁸ <https://www.prefectures-regions.gouv.fr/hauts-de-france/Region-et-institutions/Portrait-de-la-region/Chiffres-cles/Chiffres-cles-de-la-region-Hauts-de-France>

¹³⁹ Dans les années 1980, le Nord-Pas-de-Calais concentre 50 % des friches répertoriées sur le territoire français. Entre 1991 et 1999, 4 022 hectares de friches auraient été requalifiées dont 82 % de friches minières. Source : CETE Nord-Picardie, juin 2013, https://www.hauts-de-france.developpement-durable.gouv.fr/IMG/pdf/methodologie_friches_activite_npc2.pdf

reconversion en marche (Baudelle, 1996). Ces espaces, qui constituent des marges au sein de la marge, ont souvent été cédés aux communes qui ont, selon les cas, décidé de les démolir ou de les reconverter. D'abord perçues comme des verrues défigurant le paysage, des stigmates d'un passé que l'on entendait oublier (Fagnoni, in Gravari-Barbas 2014), certaines font/ont déjà fait désormais l'objet d'une « renaissance », d'une requalification voire d'un réenchâtement permis par diverses stratégies.

S'il n'est pas un pôle touristique majeur à l'échelle nationale, le Nord-Pas-de-Calais n'est pas pour autant en marge de l'espace touristique français (Dewailly, 1986) ; le tourisme régional, qui reste à intensifier, représente plus de 3 % du PIB – 4 % pour les Hauts-de-France¹⁴⁰. La région mise d'ailleurs depuis les années 1980 sur le déploiement d'une économie du tourisme et des loisirs, en particulier dans le cadre de la reconversion le Bassin minier (Lusso, 2013, Mortelette, 2019). Si le territoire garde une image apparemment peu attractive et touristique (Dewailly, 1985), le cinéma peut jouer un rôle – certes comme frein à cette attractivité touristique, mais aussi, notamment suite au succès de *Bienvenue chez les Ch'tis*, comme vecteur de mise en tourisme ; de même, avec des films comme *Week-end à Zuydcoote* ou *Dunkirk/Dunkerque*, en passant par les multiples œuvres évoquant les guerres mondiales, le cinéma peut aussi nourrir un « tourisme de mémoire » dans la région ; il peut enfin, nous le verrons, contribuer à la valorisation du patrimoine y compris industriel et minier.

Si les stigmates de la crise ne sont pas effacés, de multiples indices témoignent d'une dynamique plus favorable et invitent à nuancer le bilan : le chômage a augmenté moins vite qu'à l'échelle nationale puis reculé, le niveau de formation progresse quand l'illettrisme recule, le PIB/hab. se rapproche de la moyenne nationale.

Si le tableau mené est plus nuancé de nos jours, c'est que le territoire régional, identifié dans les années 1990 comme une marge à l'échelle française voire européenne (à celle de l'Europe des 15) a fait l'objet de politiques et d'aides spécifiques visant à mieux l'intégrer, à mettre en valeur ses atouts, nombreux, et à réduire les disparités socio-économiques ; des efforts colossaux ont été menés pour réduire les effets des secousses traversées par le territoire à partir des années 1950 et pour favoriser sa « mutation » (Paris, 1993). Longtemps, la région (et d'abord ses vieux espaces industriels en crise) fut ainsi, en plus de fonds publics nationaux, l'une des bénéficiaires des fonds structurels européens dans le cadre de la politique de cohésion notamment incarnée par le FEDER (Leseq, 2007).

¹⁴⁰ Comité Régional du Tourisme et des Congrès, 2019, https://www.hautsdefrance-tourisme-congres.com/wp-content/uploads/2019/06/CRTC_Chiffres-clésHDF_2019.pdf

1.1.4 L'apport de la notion de marge pour étudier la région

Le territoire régional est divers, plus encore depuis la réforme territoriale de 2014 ; la notion de marge à une telle échelle ne sera alors utilisée que pour mieux la nuancer. Elle nous semble toutefois précieuse tant les discours et images relayés par les productions audiovisuelles et cinématographiques, du moins les plus médiatiques d'entre elles, tendent à souligner cette marginalité, au risque de ramener et de réduire sans cesse le territoire (et particulièrement dans ses limites administratives et dans sa dénomination antérieures à la création des Hauts-de-France) aux stigmates d'un passé industriel qui ne passe(ra)it pas, empêchant de voir et de promouvoir sa diversité et les recompositions désormais anciennes à l'œuvre en son sein. Dès lors, envisager la région comme une marge, c'est aussi nous interroger sur la construction de cette marginalité sous l'effet de ces discours et représentations créés, grossis, diffusés par les contenus audiovisuels.

L'idée selon laquelle les médias et la fiction nourrissent la marginalité de la région vient finalement de loin ; de longue date (dès Émile Zola et Maxence Van der Meersch), artistes comme journalistes viennent dans les marges (spatiales) et en révèlent la marginalité (sociale) ; ils tendent à prolonger de vieux discours dépréciatifs, qui suscitent depuis longtemps des protestations, y compris au plus fort de la crise qui frappe le territoire :

« Aucune région n'est aussi méconnue, aussi calomniée que le Nord. Aux yeux de ceux qui l'ignorent c'est une succession de noirs corons, de terrils, de puits de mines vétustes, d'usines datant de plus d'un siècle : un concentré de tristesse et de misère humaine » (André Gamblin, cité in Tellier, 2017).

Les images associées à la région peuvent être un frein à son attractivité touristique, l'enfermant dans des clichés passéistes et injustes (l'« enfer du Nord », le « Pays noir ») largement répandus voire entretenus par la fiction (Dewailly, 1985). La manière dont le Nord-Pas-de-Calais est souvent dépeint dans les médias donne encore régulièrement lieu à des débats sur lesquels nous reviendrons ¹⁴¹. Dès les années 1980, le changement d'image, en s'appuyant notamment sur des campagnes audiovisuelles, fut pourtant une priorité du conseil régional.

Si le tableau socio-économique est donc loin d'être aujourd'hui homogène et n'a plus grand-chose à voir avec la situation des années 1990, certains éléments de marginalité semblent

¹⁴¹ On se souvient, parmi tant d'autres, de la polémique qui suivit un numéro de « Zone interdite » le 31 août 2008 (année de la sortie du film de Dany Boon) intitulé « un été chez les Ch'tis » promettant de découvrir « qui sont vraiment ces gens du Nord ». Le site Arrêt sur Images avait, à l'époque, dénoncé le retrait au montage des images trop éloignées des clichés... et donc de la marginalité associée à la région (un hôtel casselois quatre étoiles par exemple).

toujours surreprésentés dans la fiction, tandis que des pans entiers y sont peu visibles (l'innovation industrielle, les grands projets urbains, l'agrobusiness, la diversité culturelle), creusant ainsi un écart entre l'image de la région et la réalité du territoire. Le poids tenace des discours et des clichés peut expliquer pourquoi la population du Nord-Pas-de-Calais continue de ressentir une forme de marginalisation : une enquête de l'Ifop montrait par exemple en 2015 que 76 % des habitants se percevaient comme résidents d'une région en déclin, soit le taux le plus élevé mesuré à l'époque¹⁴².

1.2 La Wallonie : une marge ?

1.2.1 Une trajectoire de marginalisation comparable

Parler de marge à propos de la Wallonie entière semble à première vue tout aussi surprenant, voire plus encore, que dans le cas du Nord-Pas-de-Calais, la région couvrant près de 55 % de la superficie de la Belgique et rassemblant 32 % de la population totale.

Comme le Nord-Pas-de-Calais voisin, la Wallonie est l'ancien berceau industriel et cœur économique de la Belgique. Elle fut aussi un « Pays noir », intégré dans un bassin minier dont l'exploitation s'est progressivement étendue vers le Nord-Pas-de-Calais d'est en ouest ; c'est sur cette terre que commence l'exploitation précoce du charbon (dès le Moyen Age), dans les régions du Hainaut et de Liège où les couches de charbon affleurent. L'exploitation industrielle démarre au début du XVIII^e siècle avant de se poursuivre du côté français. Dans la première moitié du XIX^e siècle, la Wallonie est l'un des espaces industrialisés les plus dynamiques d'Europe, sa puissance reposant d'abord sur le charbon, l'acier, le textile, le verre.

Les difficultés s'accroissent après la Seconde Guerre mondiale et, à partir des années 1960, la Flandre rattrape la Wallonie, impulsant « une inversion historique de prospérité entre le Nord et le Sud du pays après la Seconde Guerre mondiale » (Vandermotten, 2011) qui ne s'est pas démentie depuis. En un sens, la Wallonie entre alors dans une période de marginalisation qui la met à l'écart d'un État globalement prospère (Vandermotten, 2011).

¹⁴² En 1963, seuls 4 % des habitants du Nord-Pas-de-Calais considéraient leur région en retard. Source : Ifop, enquête publiée le 5 avril 2015. Une enquête plus récente souligne certes l'attachement légendaire « des gens du Nord » à « leur » région (57 %) mais 44 % (+6) la quitteraient s'ils en avaient la possibilité. Le climat et l'activité économique sont cités comme les principaux « défauts » ; les paysages apparaissent comme l'élément « préféré » mais avec un taux nettement moins élevé que dans les autres régions. Source : « Baromètre des Territoires 2021 » publié par Elabe et l'Institut Montaigne avec la SNCF. Analyse de la région Hauts-de-France » https://elabe.fr/wp-content/uploads/2021/11/barometre-des-territoires-2021_hauts-de-france_16112021.pdf

La Wallonie en tant que territoire administratif est désormais intégrée, inégalement, dans une *Rust Belt* européenne qui inspire des cinéastes du réel et qui se prolonge du côté français et même au-delà.

Les difficultés de la Wallonie sont en réalité plus anciennes et plus relatives¹⁴³. Francis Balace rappelle que son économie, fragilisée par la Première Guerre mondiale, fut fortement touchée par la crise des années 1930, époque à laquelle les charbonnages wallons sont déjà fragilisés et où les grands groupes financiers sans enracinement local commencent à délocaliser certaines activités (comme la verrerie) au nord. La Wallonie ne profite que partiellement du « miracle belge » d'après Seconde Guerre mondiale ; si son appareil industriel est globalement préservé, il manque de modernisation et perd rapidement en compétitivité. L'économie wallonne repose alors essentiellement sur des secteurs industriels en difficulté, en particulier la métallurgie ou les industries extractives de plus en plus concurrencées par d'autres pays et de nouvelles sources d'énergie. Le secteur des houilles est ainsi affaibli dès les années 1950 (Balace, 2021). Les années 1960 accélèrent l'« effritement de la prépondérance wallonne »¹⁴⁴ ; les charbonnages commencent à fermer ou sont tenus sous perfusion grâce à d'importantes subventions, mettant en péril des territoires entiers comme le Borinage. C'est alors que l'écart se creuse nettement entre le nord et le sud et, en dépit de phases récentes de réduction, cette fracture reste sensible.

La crise fait vaciller dans ces années 1960-1970 les piliers industriels (métallurgie, houille) de la croissance et de la prospérité. Les mines de charbon ferment en 1984¹⁴⁵, quelques années avant les mines françaises (décembre 1990). La part de l'industrie dans la production comme dans la population active recule tandis que le charbon et la métallurgie y perdent la place majeure qu'ils y occupaient.

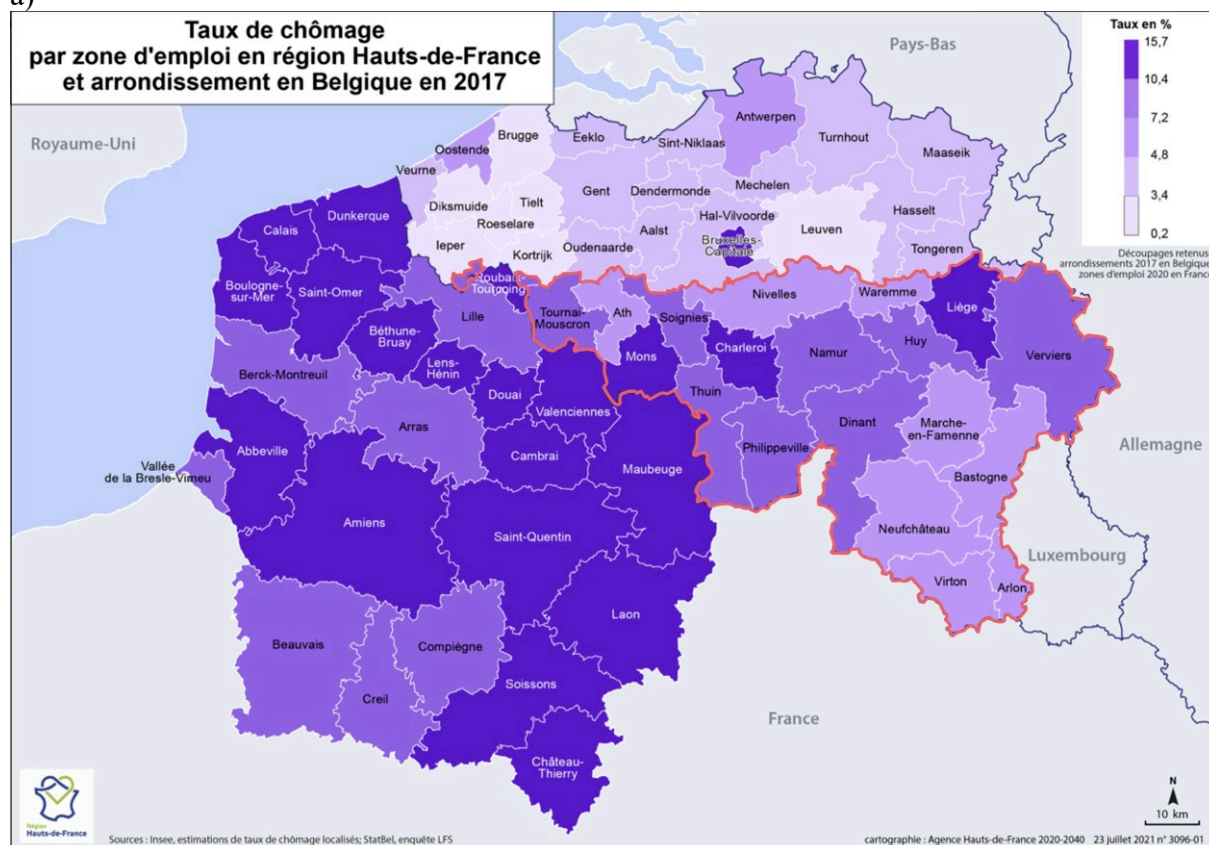
¹⁴³ 75 ans d'histoire économique de la Wallonie 1945-2020, CESE (Conseil économique, social et environnemental de Wallonie, mars 2021, en ligne : <https://www.cesewallonie.be/sites/default/files/uploads/publications/pdf/75%20ans-ok.pdf>)

¹⁴⁴ Anne-Marie Kumps, Robert Wtterwulge, « Industrie l'effritement de la prépondérance wallonne » in Hasquin, 1977.

¹⁴⁵ En 1979, *Hay Po L'Djou* (to the daylight) long métrage documentaire du Wallon Manu Bonmariage montre la fermeture du charbonnage de Blegny-Trembleur.

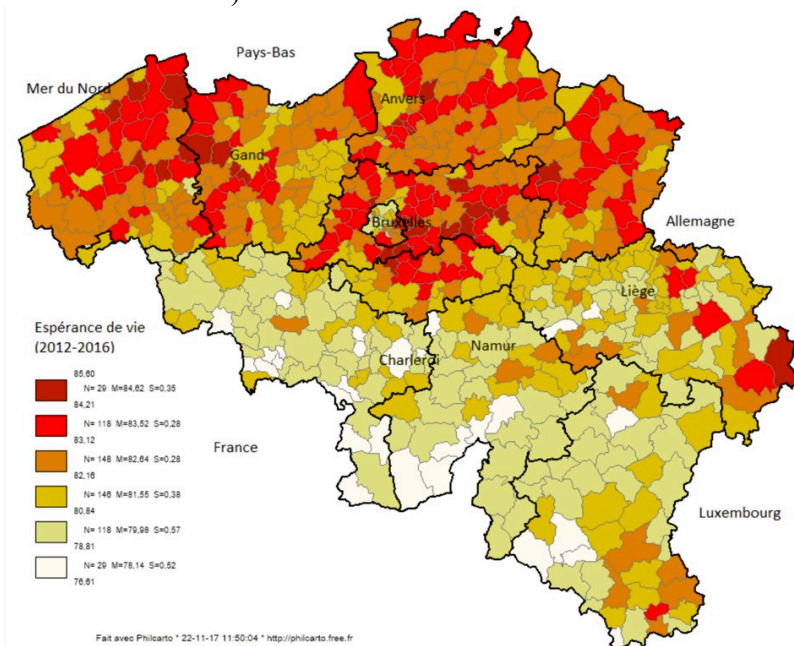
Carte 4 : Chômage et espérance de vie en Wallonie

a)



Source : https://cartes.hautsdefrance.fr/map-list?q=map-list&field_mots_cles_tid%5B0%5D=410&sort_bef_combine=title%20DESC (limites de la Wallonie surlignées par l'auteur).

b) L'espérance de vie à la naissance dans les communes de Belgique en 2012-2016 (d'après le Registre national, selon les calculs des auteurs)



Source : Eggerickx, 2018.

Alors qu'elle concentrait 51,2 % de l'emploi industriel et plus de 41 % de la population belge en 1896 (Vandermotten, 2011), la Wallonie ne représente plus en 2020 que 23 % du PIB national et moins de 32 % de la population¹⁴⁶. Le taux de chômage qui était de 5 % en 1973 atteint 23 % en 1985 (30 % dans les vieux centres miniers comme Charleroi) ; il devient structurel même s'il connaît des cycles et amorce une décrue progressive assez régulière au milieu des années 2010 – passant sous la barre des 13 % des Wallons actifs en 2021¹⁴⁷.

Comme le Nord-Pas-de-Calais, cette région dite, peut-être un peu rapidement, « en crise », inspire largement le cinéma belge et les tournages (Roekens, 2011) ; comme dans le cas de la Lorraine étudiée par Colette Renard-Grandmontagne, ce sont ces indicateurs socio-économiques peu flatteurs, les paysages industriels à l'abandon, les marges urbaines qui tendent à résumer la région à l'écran. La commune de Seraing, dans la banlieue industrielle de Liège, cas privilégié dans cette étude, est un bon symbole de la prospérité passée et du rayonnement de l'âge industriel – notamment assurés par l'industriel John Cockerill qui a marqué durablement et en profondeur le territoire –, devenu depuis les années 1990 le lieu d'observation privilégié des effets de la crise sur le territoire pour les frères Dardenne en particulier.

1.2.2 Une marginalité en trompe l'œil ?

Les cartes comme celle des revenus ou de l'espérance de vie (*carte 4b*) montrent qu'à l'échelle nationale le contraste avec Bruxelles et la Flandre reste très net (Eggerickx, 2018) ; cependant, la Région Capitale de Bruxelles, si elle concentre des richesses, concentre aussi la pauvreté la plus forte avec un taux de chômage de 16,5 % en 2020 (contre 11,4 en Wallonie, 5,3 en Flandre et 8,2 à l'échelle nationale¹⁴⁸) et abrite les communes belges présentant le plus faible revenu moyen par habitant (Saint-Josse-ten-Noode, Molenbeek-Saint-Jean, Anderlecht en 2020¹⁴⁹).

Toutefois, comme dans le cas de la région française voisine, le territoire wallon est divers et sa marginalité devient beaucoup moins évidente et homogène lorsque l'on change les indicateurs ou l'échelle d'observation ; la situation économique semble ainsi globalement plus favorable à l'est qu'à l'ouest, voire le long d'un axe nord-sud de Bruxelles/Brabant wallon à

¹⁴⁶ <https://statistiques.cfwb.be/transversal-et-intersectoriel/socio-economique/produit-interieur-brut-pib/>

¹⁴⁷ <https://www.iweeps.be/indicateur-statistique/evolution-chomage-administratif/>

¹⁴⁸

https://www.onem.be/index.php/file/cc73d96153bbd5448a56f19d925d05b1379c7f21/8dd5dc73a30d7c777802d00deaed2441bb4f9d98/21-01-2022_repartition_geographique_du_chomage_fr.pdf

¹⁴⁹ <https://statbel.fgov.be/fr/themes/menages/revenus-fiscaux>

Namur puis Arlon. Le Brabant wallon profite nettement de la périurbanisation de Bruxelles vers le sud et contribue significativement à la croissance économique de la région wallonne¹⁵⁰, parvenant à s'intégrer dans un « triangle métropolitain central » qui domine nettement l'activité économique (Vandermotten, 2017). La sous-mortalité relative (*carte 4b*) concerne aussi les franges périurbaines des agglomérations de Charleroi, Namur et Liège, ainsi que les communes rurales de l'extrême sud (le sud de la province du Luxembourg), qui profitent de la périurbanisation de la ville de Luxembourg.

D'autres territoires concentrent davantage de difficultés. Christian Vandermotten note que les deux pôles de « l'ancien axe industriel wallon », Charleroi (qui reste une ville industrielle) et Liège, sont des pôles très relatifs qui, même combinés, pèsent économiquement moins que la seule agglomération gantoise et qui connaissent une dynamique négative. C'est à l'échelle communale que les inégalités sont les plus prononcées. Les grandes villes wallonnes, comme celles du Nord-Pas-de-Calais, sont particulièrement touchées par la pauvreté et la fragmentation, présentant des taux élevés de populations résidant dans un quartier en difficulté : 43 % pour la région urbaine de Liège, 56 % pour Charleroi¹⁵¹.

1.2.3 Une région en reconversion

Comme les régions françaises limitrophes, la Wallonie s'est engagée dans une reconversion lente.

Les années 1970-1980 ont accéléré la transition d'une économie industrielle vers une économie post-industrielle qui favorise les métropoles et le nord du pays au détriment du sud (Vandermotten, 2018). La part de l'industrie dans le PIB recule de manière rapide et spectaculaire, nourrissant une désindustrialisation plus précoce et brutale côté wallon. Le gouvernement wallon, bénéficiant de compétences accrues – notamment par la 6^e réforme de l'État en 2005 (son budget est doublé) – multiplie les plans, en particulier dans les années 2000, en faveur du développement économique et social, dont le Contrat d'avenir pour la Wallonie, les Plans Marshall successifs (qui débouchent en 2005 sur la création de pôles de compétitivité) ou différents plans stratégiques qui permettent de réduire l'écart sans achever le rattrapage.

¹⁵⁰ Le Brabant wallon représente 6,5 % de la superficie de la Wallonie mais 11 % de sa population et 17 % de son PIB, avec une croissance économique forte et régulière depuis les années 2000. Il s'agit de la province dont le PIB/hab. est le plus élevé. Source : Fondation Économique et Sociale et Brabant Wallon, *Le Brabant wallon en chiffres*, édition 2019 : https://www.inbw.be/sites/default/files/publications/entreprises/bw_en_chiffres_2019.pdf

¹⁵¹ <https://www.mi-is.be/fr/etudes-publications-statistiques/analyse-dynamique-des-quartiers-en-difficulte-dans-les-regions>

La Wallonie mise sur certains points forts qu'elle partage avec le Nord-Pas-de-Calais et qui pourront d'ailleurs attirer les cinéastes ; elle joue aussi sur sa situation de carrefour de l'Europe, intégrée dans la Mégalopole européenne et connectée aux grands pôles européens voisins (notamment par la gare cinégénique de Liège-Guillemins). Le redéveloppement économique y passe aussi par la culture qui contribue à la reconquête de friches voire à leur patrimonialisation. Ici aussi, il convient de garder à l'esprit l'amélioration des indicateurs économiques : le rythme moyen de la croissance économique annuelle supérieur à la moyenne nationale entre 2014 et 2019¹⁵²), les « frémissements positifs dans la reconversion industrielle wallonne » début XXI^e siècle (Vandermotten, 2011), fruits de l'action des pouvoirs publics. La croissance économique annuelle reste toutefois plus médiocre en Wallonie que dans la métropole bruxelloise et, plus encore, qu'en Flandre.

1.3 Deux territoires voisins

1.3.1 Des régions proches à bien des égards

L'étude s'entend à l'échelle de deux vieilles régions industrielles contiguës, frappées par la crise à partir des années 1960 – ou par des crises successives en réalité –, qui partagent bien des caractéristiques en partie héritées de la trajectoire de marginalisation (socio-économique) qu'elles ont connue et qui n'est manifestement pas totalement achevée. Si ces deux régions ne sont toutefois plus les marges qu'elles continuent parfois d'être dans les représentations qui en sont présentées à l'écran, elles abritent toujours en leur sein des espaces en marge, qui détonnent sur le plan socio-économique et souffrent d'un déficit d'image.

La proximité entre les deux régions est aussi linguistique, voire culturelle plus globalement : il s'agit de deux territoires francophones (pas totalement dans le cas de la Wallonie), ce qui facilite les échanges et les mobilités (ou la concurrence, notamment en matière de tournages).

Ces deux régions en cours de reconversion économique misent notamment sur la culture, la patrimonialisation de leurs espaces industriels et miniers, le développement des industries créatives, y compris par des démarches et projets transfrontaliers.

Vues du reste de leurs pays respectifs, elles disposent de spécificités non seulement socio-économiques, mais aussi culturelles, qui peuvent d'ailleurs nourrir le sentiment d'une identité originale.

¹⁵² <https://www.iweeps.be/publication/rapport-leconomie-wallonne-2022/>

1.3.2 La délimitation du terrain d'étude

La multiplication des œuvres tournées sur les territoires depuis une trentaine d'années a nécessité de délimiter le champ d'étude même si tout choix est nécessairement discutable et source de frustration.

Nous avons d'abord fait celui de conserver le périmètre de la région Nord-Pas-de-Calais – déjà exploré dans le cadre d'un Master – fusionnée depuis 2014 avec la Picardie au sein des Hauts-de-France. Il nous a semblé plus pertinent d'étendre le travail de doctorat au territoire belge voisin plutôt que vers le sud de la nouvelle grande région.

L'intégration au sein des Hauts-de-France, qui regroupent par exemple le département de l'Oise, frange méridionale de la région sous influence francilienne (Carroué, 2017, p. 67), conduit à réévaluer voire à relativiser les éléments de marginalité associés spécifiquement au Nord-Pas-de-Calais. L'idée même de création de grandes régions devait d'ailleurs permettre de mieux agir – ce dont doutent les signataires du communiqué s'insurgeant contre la fusion¹⁵³ – contre la marginalisation des régions françaises par rapport aux autres régions européennes et de mieux équilibrer le rapport de force entre les territoires. Il y aurait à ce propos un travail à mener sur l'existence ou l'émergence d'un imaginaire des Hauts-de-France et sur la place des représentations antérieures du Nord-Pas-de-Calais en son sein ; on pourrait également s'interroger sur la perception, la mise en image(s) et l'appropriation du nouveau territoire régional.

En termes de marginalité, la région Nord-Pas-de-Calais présente en effet des caractéristiques spécifiques évoquées plus haut, qui inspirèrent et inspirent toujours le cinéma, mais qui ne concernent que partiellement la Picardie, même s'il nous arrivera de l'aborder ponctuellement. Avant 2014, la Picardie avait sa propre politique et ses propres outils en matière de politique audiovisuelle, l'harmonisation des pratiques à l'échelle des Hauts-de-France étant l'un des défis de l'organisme Pictanovo. La Picardie ne suscite pas nécessairement les mêmes clichés, a une place singulière à l'écran, en particulier l'Oise, terre de châteaux aux portes de Paris qui bénéficie de nombreux tournages. Le Nord-Pas-de-Calais s'était quant à lui très tôt engagé dans une réflexion en faveur de l'industrie audiovisuelle, perçue comme un secteur à encourager, qui débouche sur la création du CRAAV (Centre régional de ressources audiovisuelles) en 1985.

¹⁵³ « La création de grandes régions est faite pour donner à ces nouvelles collectivités les atouts permettant leur développement. Or, le Nord-Pas-de-Calais et la Picardie, du fait de leur situation économique et sociale particulièrement difficile, n'ont pas cette capacité. Les conséquences de cette fusion seraient donc extrêmement préoccupantes pour les habitants de nos collectivités compte tenu qu'il s'agit de deux régions parmi les moins riches de la métropole » (communiqué de Martine Aubry cosigné par une dizaine d'élus du Nord, cité dans *Libération*, 16 juillet 2014).

Le rapprochement avec la Wallonie semble, pour le sujet proposé et au moment où nous menons notre étude, plus évident. Il s'agit également d'une région qui s'efforce, comme (voire contre) sa voisine d'être une terre de tournages et de cinéma.

Si la question de l'intégration de la Picardie s'est posée du côté français, se posait, du côté belge, celle de l'intégration de Bruxelles. La Wallonie et la Région de Bruxelles sont en effet rassemblées au sein de la Communauté française de Belgique devenue Fédération Wallonie-Bruxelles qui dispose de compétences culturelles, en particulier dans les domaines de l'audiovisuel ou du patrimoine.

La réflexion menée, attachée à la notion de marginalité, et l'ampleur du terrain d'étude, nous ont toutefois conduit à écarter Bruxelles, métropole majeure ou « petite ville mondiale » (Vandermotten, 2011) – qui a certes ses propres marges – aux caractéristiques démographiques, socio-économiques, politiques propres, et dont l'inscription dans la géographie des tournages relève de logiques différentes ; Bruxelles constitue à l'échelle nationale un pôle majeur en soi, non seulement de tournages¹⁵⁴, mais aussi de production, de postproduction, dotée de son propre fonds d'aide, Screen Brussels, de ses propres moyens, associé à un imaginaire partiellement différent¹⁵⁵.

Par ailleurs, si la Wallonie et Bruxelles appartiennent à la même Communauté culturelle, la première, région dont l'autonomie s'accroît fortement à partir des années 1980, dispose à son échelle d'acteurs et d'outils spécifiques, dont l'organisme clé qu'est Wallimage qui cherche à valoriser les tournages et les industries audiovisuelle et cinématographique sur le territoire. La Wallonie est en effet une région autonome qui dispose de compétences, mène ses propres stratégies de développement mais qui cherche aussi à (re)construire son image, son attractivité, voire à promouvoir une culture wallonne spécifique. Dès septembre 1983 le *Manifeste pour la culture wallonne* signé par quatre-vingts personnalités – dont des cinéastes – revendiquait pour la Wallonie la maîtrise de ces compétences culturelles et en appelait à défendre et promouvoir la culture wallonne, notamment en lui donnant « ses propres centres de production et de diffusion cinématographiques »¹⁵⁶.

Il sera toutefois nécessaire d'évoquer ponctuellement, en contrepoint, le rôle et la place de Bruxelles dans les tournages pour comprendre les effets possibles sur le territoire wallon et pour

¹⁵⁴ Elle est au cœur de l'œuvre de cinéastes majeurs dans l'histoire du cinéma belge comme Chantal Akerman qui, depuis 2023, laisse son nom à une allée de la capitale où figure également une fresque inspirée du film *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*.

¹⁵⁵ Son statut de « capitale » de l'Union européenne inspire par exemple la série *Parlement* (N. Debré, depuis 2020).

¹⁵⁶ Manifeste pour la culture wallonne, 1983. En ligne : <http://www.larevuetoudi.org/fr/story/manifeste-pour-la-culture-wallonne-1983>

saisir l'organisation de la politique audiovisuelle et cinématographique menée en Wallonie ainsi que ses limites.

La réflexion s'inscrira donc dans les limites de ces régions unies dans des représentations cinématographiques voisines de la marginalité – même si cette marginalité est somme toute relative –, qui souffrent d'un déficit d'image, en interrogeant la manière dont le cinéma et les séries peuvent agir sur les territoires.

2. Des régions de cinéma ?

2.1 Deux régions qui attirent et valorisent les tournages

Nord-Pas-de-Calais et Wallonie se sont aussi imposées, à des vitesses et selon des modalités différentes, comme des terres de cinéma et, plus récemment, de séries, régulièrement célébrées comme telles dans les médias régionaux et dans la communication des territoires.

Elles accueillent le tournage voire même la création et la production d'œuvres qui, lorsqu'elles sont explicitement ancrées dans les territoires étudiés – ce qui n'est pas toujours le cas –, partagent parfois un certain nombre de thématiques et de clichés voisins qui contribuent à légitimer le rapprochement proposé entre les deux régions ; ces représentations projetées et popularisées par le cinéma amènent certains chercheurs à parler d'un « cinéma du Nord » transfrontalier (Niessen, 2020) au sein duquel se forment, circulent et se mêlent des images communes. Une partie des œuvres tournées s'inscrit en effet plus globalement dans le contexte d'une création cinématographique inspirée de la crise qu'ont connue ces vieilles régions européennes – mais qui pourrait être étendue à d'autres régions¹⁵⁷.

Dans les deux cas, le nombre de tournages de longs métrages augmente paradoxalement au moment où le territoire est en crise, en particulier à partir des années 1970 et plus nettement au moment de la reconversion des années 1990 ; cette période est aussi celle d'une accélération de la décentralisation en France et du processus de fédéralisation en Belgique (création des communautés en 1970, définition des compétences des trois pôles décisionnels – État fédéral, régions, communautés à partir de 1980 –, époque lors de laquelle s'impose le nom de Région

¹⁵⁷ À juste titre, Jean-François Pluijgers, dans un article publié dans le *Courrier international* en 2004 et intitulé « Cinéma ? *Rosetta* ou la revanche de l'Europe sinistrée », suggère que cette identité « nordiste » pourrait en réalité être étendue à toute une partie de l'Europe sinistrée en y incluant une partie de l'Angleterre (de Ken Loach à Peter Cattaneo, de Sheffield à Liverpool).

<https://www.courrierinternational.com/article/1999/06/03/rosetta-ou-la-revanche-de-l-europe-sinistree>

Wallonne) et donc d'affirmation de régions dotées de compétences nouvelles, pour lesquelles les tournages apparaissent comme des leviers à exploiter pour accélérer la reconversion voire, paradoxalement, un changement d'image (ce qui justifie des aides et des subventions parfois massives et discutées à certains films). Le cinéma peut également être un moyen de (re)donner une visibilité potentiellement mondiale à certains territoires, comme Dunkerque grâce à Christopher Nolan ou la Wallonie grâce aux Dardenne, quitte à insister sur des souffrances passées ou présentes. Tournages et créations audiovisuelles sont donc en lien avec l'image donnée du territoire régional et peuvent aussi agir sur la construction d'un sentiment d'identité territoriale (Sojcher, 1999¹⁵⁸, Rochet, 2011).

L'accueil de tournages n'est pas seulement un enjeu d'image mais aussi un enjeu économique, sources de retombées diverses de mieux en mieux documentées dont toutes les régions peuvent bénéficier. En France, le CNC et Film France annonçaient en janvier 2017 la création d'un observatoire dédié à cette question dans le cadre d'une conférence intitulée « Tournage et tourisme : de nouvelles opportunités pour les territoires »¹⁵⁹. À cette occasion, Frédérique Bredin, alors présidente du CNC, résumait ainsi l'importance stratégique de cet accueil des tournages :

« Les enjeux qui lient cinéma et tourisme sont considérables. Au-delà des retombées économiques directes, l'impact des images tournées en France est un formidable accélérateur pour le développement touristique de nos territoires. Grâce aux crédits d'impôts, il s'agit de faire de la France une terre d'excellence pour les tournages ».

Dans le cas du Nord-Pas-de-Calais mais également, avec un décalage dans le temps, dans celui de la Wallonie, les œuvres tournées et/ou (co)produites s'inscrivent dans un contexte d'affirmation des industries culturelles et créatives et d'émergence du secteur de l'image en mouvement étudiée par Bruno Lusso (2011). Les tournages stimulent ainsi la création d'équipements, de « pôles » images, de structures de production et de postproduction, d'« écosystèmes » régionaux spécialisés. S'ils peuvent contribuer à la construction et à la diffusion d'images réductrices, ces tournages sont donc aussi sources de nouvelles dynamiques territoriales en favorisant la création de nouvelles activités, de nouveaux emplois, de nouveaux lieux.

¹⁵⁸ Dans le cas wallon, des œuvres comme *Le Grand paysage d'Alexis Droeven* (J.-J. Andrien, 1981) ont ainsi pu, sans que cela soit le projet de leurs auteurs, être récupérés par des discours politiques promouvant une identité culturelle wallonne voire une autonomie accrue (Sojcher, 1999, tome 2, p. 189).

¹⁵⁹ La conférence s'est tenue le 23 janvier 2017 à La Villette, dans le cadre du Paris Image Trade Show.

2.2 Des régions qui renferment des marges paradoxalement attractives

À bien des égards, la marginalité réelle ou supposée des régions peut apparaître comme une ressource, voire un élément identitaire que viennent chercher les cinéastes. Certains y traquent en effet des lieux, un type de « paysages », d’ambiances qui seront facilement identifiables par les spectateurs, des géotypes de la marge industrielle et minière, voire « du Nord » en général.

Les deux régions apparaissent d’abord comme des marges au regard des indicateurs socio-économiques. Ces éléments de marginalité seront au cœur de la réflexion car ils jouent un rôle dans la capacité à attirer les tournages sur les territoires régionaux. Paradoxalement, ils pourraient donc susciter, chez les cinéastes, un potentiel margotropisme évoqué plus haut.

Au sein même de ces régions dont le caractère marginal est clairement relatif, la réflexion nous amènera régulièrement à nous concentrer sur certains espaces qui, à plus grande échelle, présentent bien des signes de marginalisation et finissent parfois par « prendre toute la place » au sein des représentations audiovisuelles associées au territoire régional.

Les tournages sont en effet loin de se concentrer dans les seules grandes métropoles. Il semble intéressant d’interroger l’attractivité paradoxale de certains types de marges qui inspirent et/ou attirent des tournages depuis une trentaine d’années. Il s’agit d’abord des espaces qui restent touchés par des difficultés socio-économiques et en particulier de territoires de la mine ou de l’industrie en crise, à différentes échelles : les bassins miniers et vieux bastions de la première industrialisation, des villes de tailles différentes fragmentées et encore souvent associées à la crise (Dunkerque, Calais, Roubaix côté français, Mons, Charleroi, la banlieue de Liège côté belge), des quartiers ouvriers paupérisés, des friches industrielles ou portuaires.

Les marges ne se réduisent pourtant pas aux seules marges urbaines, industrielles, minières, portuaires. Il conviendra aussi de montrer que le cinéma et les séries viennent aussi filmer dans les deux régions d’autres formes de marges, pas nécessairement caractérisées par des difficultés socio-économiques, mais qui détonnent et constituent un décor recherché, à l’image de marges frontalières ou encore de marges de nature excentrées apparemment moins centrales en termes de peuplement ou d’activités économiques, mais qui apparaissent comme des ressources évidentes, sur la Côte d’Opale par exemple ou au cœur de l’Ardenne belge côté wallon.

L’étude se mène donc enfin à une échelle plus grande encore, si ce n’est micro-locale, en intégrant le cas de lieux d’abandon ou de « non-lieux » paradoxalement attractifs,

d'hétérotopies qui paraissent spontanément peu cinégéniques comme certains asiles psychiatriques ou des prisons.

Dans bien des œuvres, on vient encore chercher dans le Nord-Pas-de-Calais comme en Wallonie des éléments culturels (un accent, un folklore, une manière d'habiter) qui inspirent une forme de cinéma « régional » voire « régionaliste » (qui avait contribué, dans les années 1960, à la construction d'une vision stéréotypée « du » Sud et de ses habitants) perceptible dans les films de Dany Boon par exemple. Ces œuvres peuvent ainsi jouer un rôle dans la construction de la marginalité qui peut tout aussi bien être créatrice de distance, de stigmatisation, que de fierté, de construction identitaire. De même que le western participe et s'inscrit dans un « imaginaire national » américain (Mauduy, Henriët, 1989), le cinéma « du » Nord, pourrait participer à nourrir un/des imaginaire(s) régional/aux¹⁶⁰.

2.3 Le cinéma comme vecteur de rapprochement entre les deux territoires frontaliers

L'étude proposée vise également une comparaison de la manière dont deux territoires voisins, associés à la marge, attirent aujourd'hui les tournages et parviennent à les favoriser et à en tirer profit.

Nord-Pas-de-Calais et Wallonie sont séparés par une frontière qui, à la faveur de la construction européenne en particulier, a perdu en marginalité et gagné en centralité (Hamez, 2004), devenant une interface en construction marquée, quoique inégalement, par les flux, les coopérations culturelles (Perrin, 2012), les projets et territoires transfrontaliers à l'image de l'Eurométropole (Reitel, Moullé, 2015). Si la frontière a toujours des effets encore sensibles – notamment dans l'organisation des réseaux de transport –, elle constitue une rupture somme toute relative ; la frontière linguistique par exemple est ainsi, en réalité, plus au nord, entre la Wallonie et la Flandre.

¹⁶⁰ Cf. Philippe Joutard, dans la préface de J. Maudy et G. Henriët (1989) : « Même si les metteurs en scène multiplient les tournages extérieurs, recherchent avec beaucoup de soins des localisations appropriées, en particulier pour les angles de vue, les paysages sont des « prétextes », pour reprendre l'expression de Maudy et Henriët, et il serait illusoire d'y voir une image fidèle du réel. Les lieux ne sont pas choisis en fonction de leur conformité avec ce que fut la conquête de l'ouest, mais par rapport à l'idée que les spectateurs s'en font et pour les symboles qu'ils représentent [...] » (p. 4). De même que la Monument Valley « devient *le type* du paysage de western », « les marges » des régions étudiées pourraient constituer *le type* du « paysage du Nord ».

Nous souhaitons donc nous interroger sur les complémentarités, les interactions possibles que le cinéma et les séries peuvent créer entre ces deux territoires européens voisins entrés dans une dynamique de coopération.

Le cinéma peut agir, nous l'avons vu, comme un vecteur d'images suggérant des éléments de marginalité partagés, du moins à première vue, entre les deux régions. Il peut ainsi apparaître comme un miroir (voire un vecteur) de la proximité ou de la familiarité socio-économique, paysagère, culturelle entre les populations et les territoires du « Nord ». Si la frontière commune aux deux régions est parfois encore présentée à l'écran comme une rupture (*Rien à déclarer*, D. Boon, 2011), certains tournages qui étendent la mise en décor de part et d'autre, soulignent voire suggèrent de manière parfois factice une continuité entre les deux territoires. Des cinéastes régionaux en particulier, tels Bruno Dumont ou Dany Boon, prolongent volontiers leur tournage de l'autre côté de la frontière qu'ils considèrent parfois aussi comme « leur » territoire.

La frontière peut être tout aussi bien un frein et une ressource pour les deux territoires qui cherchent à capter les tournages. Le risque, à la lumière de cette première présentation, serait que ces deux régions, proposant un certain nombre de décors voisins, menant toutes les deux des politiques incitatives, soient mises en concurrence, incitées à proposer des dispositifs fiscaux et des aides toujours plus généreux pour séduire des producteurs français et étrangers ou veiller au maintien des projets audiovisuels nationaux sur le territoire.

Le cinéma peut toutefois, ponctuellement, devenir un objet possible de coopérations transfrontalières voire, nous le verrons, de créations de territoires transfrontaliers, encouragées par des dispositifs européens et les fonds des programmes Interreg. La frontière, vieille source d'inspiration pour les scénaristes, pourrait constituer à la fois un frein et une ressource possible pour le dynamisme futur de la filière audiovisuelle dans les deux régions.

3. Enjeux et problématisation de l'étude

3.1 Problématisation

3.1.1 Les enjeux de la réflexion

En croisant deux objets d'étude relativement récents en géographie (cinéma et séries d'une part, marges d'autre part), nous espérons pouvoir proposer une autre manière de questionner les interactions possibles entre marginalité des espaces et tournages de films et de séries qui s'y multiplient depuis une trentaine d'années.

Les deux régions choisies, dont les caractéristiques partiellement communes ont été rappelées plus haut, constituent des territoires qui ne sont pas *a priori* les plus cinégéniques et qui pourtant n'ont pas échappé à la diffusion et à la multiplication des tournages au sein de leurs pays respectifs, s'imposant même comme des pôles émergents de tournage mais aussi de (co)production de fictions audiovisuelles en particulier depuis les années 1990.

Les grands succès populaires (*Germinal* de C. Berri en 1993, *Bienvenue chez les Ch'tis* et les comédies suivantes de Dany Boon, celles avec Benoît Poelvoorde, *La Vie est un long fleuve tranquille* d'E. Chatiliez en 1988) ou les (nombreuses) œuvres saluées par la critique et récompensées dans les festivals (les films des Dardenne, de Desplechin, de Dumont) suggèrent que le cinéma, du moins pour partie, tend à refléter voire à accentuer la marginalisation et la marginalité de ces territoires régionaux, nourrissant un imaginaire du « Nord » et de la Wallonie (la frontière entre ces imaginaires n'étant pas nette) qui nous semble marqué par une marginalité d'abord socio-économique et par les stigmates de la « crise » qui n'en finirait plus de frapper le territoire (Roekens, 2011).

Les œuvres qui se multiplient sur les territoires, parfois avec succès, peuvent donc participer à la construction et à l'ancrage de stéréotypes qui ne sont pas nécessairement faux, mais qui les enferment dans une représentation parfois passéiste, par nature réductrice, qui peut paradoxalement heurter les objectifs des acteurs publics en termes de changement d'image, d'attractivité, de reconversion. Pour le dire autrement, si l'industrie audiovisuelle est source de retombées réelles et convoitées, l'image diffusée par les œuvres tournées risque de figer une construction de la marge dont certains acteurs cherchent parfois à se défaire, associant le Nord-Pas-de-Calais et la Wallonie à des terres de de misère sociale, de crise économique et migratoire, de défis politiques, de populations en marge à l'identité folklorique et décalée.

Dans ces deux territoires étudiés, à différentes échelles, nous partons également du constat que des marges (pas toutes, pas avec la même intensité, et à travers des approches cinématographiques diverses) attirent des tournages de films et de séries. Il conviendra donc d'abord de repérer les marges qui font l'objet, le temps d'un tournage, d'une mise en décor, d'interroger ce qu'on en montre, ce qu'on en voit ; à l'inverse, il est tout aussi intéressant de souligner ce qui apparaît moins à l'écran au sein du corpus filmique et sériel, à la fois des marges et des formes de marginalité moins visibles mais aussi la place des espaces dynamiques, centraux, qui sont paradoxalement en marge des lieux de tournages ou rejetés dans le hors-champ ; tout se passe alors comme si, dans ce Nord suggéré à l'écran (que nous étendons ici jusqu'aux terres wallonnes), les centres apparaissent en creux tandis que les marges seraient

centrales, reflétant et accentuant un décalage entre les représentations de ces espaces et la réalité et la complexité de leurs dynamiques géographiques.

Il convient donc tout d'abord de comprendre comment ces deux régions en reconversion, qui valorisent le secteur de l'image en mouvement et cherchent, parfois de longue date, à changer leur propre image, ont réussi à s'intégrer dans la course aux tournages non seulement internationale mais surtout, interrégionale, et ont émergé ces dernières décennies comme des terres de cinéma et, plus récemment, de séries ; cette trajectoire est le fruit d'initiatives menées par différents acteurs, notamment les fonds régionaux, en s'appuyant sur des outils et des équipements, des décors, des stratégies visant à séduire les équipes de production. On peut à ce propos s'interroger sur la place que la marginalité réelle ou fantasmée de ces territoires joue dans l'attractivité (ou dans le manque d'attractivité) de ces régions.

Dans les deux cas, les tournages nourrissent une industrie audiovisuelle et du cinéma pensée comme un nouveau levier du développement économique, de reconversion, de changement d'image, intégrée dans le champ plus vaste des industries créatives et plus spécifiquement du secteur de l'image en mouvement.

Si le cinéma (plus que les séries), en particulier dans les années 1990, est vecteur d'images qui ramènent les territoires à leur marginalisation et à leur marginalité, les images véhiculées du Nord ne sont en réalité toutefois pas homogènes et leur réception est plurielle, n'engendrant pas nécessairement stigmatisation ou topophobie ; plusieurs stratégies menées en lien avec les tournages montrent que les images renvoyées des marges peuvent être assumées, dépassées, retournées en faveur d'un développement local. La fiction peut ainsi permettre de réussir le « renversement du stigmate » qui favorise la touristicité (Condevaux *et al.*, 2016).

La réflexion doit naturellement être multiscale. Le tournage, s'il ne permet pas nécessairement la démarginalisation du lieu de tournage, peut contribuer à en démarginaliser un autre, potentiellement à plus petite échelle, celle de la région ou de l'agglomération dans laquelle il se trouve par exemple ; les tournages peuvent aussi profiter à des espaces spécialisés dans la filière (les pôles images), parfois éloignés de leurs lieux d'accueil : dans ce cas, ils nourrissent bien le développement et la démarginalisation de friches accueillant des studios, des pôles créatifs, des sociétés de post-production...

C'est aussi une démarche comparative qui guide la réflexion. La proximité, à tous les sens du terme, des deux régions et leur rapport à l'industrie audiovisuelle, invite aussi à comparer les politiques menées dans des contextes à première vue voisins, les dynamiques de

localisation des activités de tournage, leurs effets sur les territoires. Si les régions sont proches, elles sont aussi terres de tournage qui peuvent être mises en concurrence.

Pourtant, cinéma et séries constituent un élément possible de rapprochement des deux territoires. On peut même se demander si les images qui circulent au sein du « cinéma du Nord » reflètent et renforcent une proximité entre eux.

La proximité géographique (et culturelle) favorise les coproductions et tournages transfrontaliers, notamment par des cinéastes régionaux qui franchissent volontiers la frontière. Le fait, par exemple, que les tournages utilisent parfois le Nord pour évoquer la Wallonie, la Wallonie pour évoquer le Nord, ou intègrent les deux espaces de manière indifférenciée (*Cages*) dit aussi des choses au géographe. Le rôle joué par la frontière dans l'organisation des tournages dans les deux régions devra donc être interrogé.

Si les tournages sont convoités, c'est qu'ils constituent des enjeux multiples aux yeux, d'abord, des collectivités territoriales : économiques, mais aussi sociaux, culturels, touristiques, patrimoniaux, d'image, particulièrement importants sans doute dans le cas de territoires en marge. Il s'agira donc d'observer les réactions quasiment chimiques générées par le coup de projecteur porté sur la marge. Ce coup de projecteur peut également, soit pendant le tournage, soit après la sortie de l'œuvre, agir (pour les baisser voire pour les accroître) sur certains indicateurs de la marginalité (recettes des commerces et artisanats locaux, tourisme, création d'emplois, d'activités, d'entreprises, prix de l'immobilier...).

Les tournages permanents et systématiquement couverts par les médias régionaux, apportent visibilité et parfois notoriété régionale, nationale ou internationale (Dunkerque) et peuvent agir sur l'image du territoire. Nous émettons aussi l'hypothèse que cette expérience cinématographique doit avoir des effets sur la manière de regarder, de fréquenter, d'habiter le territoire, le cinéma pouvant évidemment agir sur ce que Nathalie Audas nomme joliment « la dynamique affective envers les lieux » (Audas, 2011).

Dans cette approche géographique, ce sont bien les effets spatiaux qui nous intéressent et que nous placerons au cœur de la réflexion. Cela implique de privilégier l'analyse des stratégies (création de festivals, d'expositions, de musées, de lieux de mémoire, de studios, de lieux et d'offres touristiques...) visant, le cas échéant, à exploiter les tournages pour impulser un développement.

3.1.2 La problématique

Nous souhaitons interroger la capacité des tournages de films et de séries contemporains à agir, tout en mobilisant parfois (et en recomposant) un imaginaire de la marginalité, en faveur

du développement des territoires, de leur redynamisation, de la requalification d'espaces marginalisés à différentes échelles. Dans quelle mesure le tournage de films (et, plus récemment, de séries) peut-il être, comme semblent notamment l'espérer les acteurs locaux qui en bénéficient et en dépit de l'imaginaire spatial contrasté qu'il peut nourrir, un vecteur de démarginalisation des territoires de la partie septentrionale de la région des Hauts-de-France et en Wallonie, et s'inscrire – si ce n'est l'impulser – dans une dynamique de développement des territoires ?

Notre réflexion est centrée sur l'étape du tournage et sur les lieux qu'il mobilise ; toutefois, le tournage ne saurait être bien sûr séparé de ce qui motive et favorise son implantation en amont (la politique menée en faveur de l'accueil, les acteurs et facteurs de localisation du tournage, les choix des équipes de production) et, naturellement, en aval : la suite de la (post)production de l'œuvre, qui peut bénéficier à des territoires de la région, mais, surtout, le moment de sa projection et de sa diffusion ; les effets du tournage sur le territoire se ressentent en effet parfois bien après la date de première diffusion de l'œuvre.

3.1.3 Les axes d'étude

La première partie nous permettra de montrer comment les deux régions se sont imposées comme des terres de tournages, tout en soulignant leur inégale attractivité. Cela impliquera d'identifier les acteurs, les facteurs, les stratégies qui contribuent à cet essor en mettant en évidence les enjeux que représentent ces tournages croissants dans ces régions en reconversion. Ces dernières s'inscrivent, depuis une trentaine d'années, dans une course aux tournages que les élus perçoivent désormais comme des leviers pour le développement économique. L'inégale attractivité des espaces est aussi, mais pas uniquement, en lien avec la nature des œuvres dont la fabrication est implantée sur les territoires. Il convient donc d'interroger également l'évolution du nombre, mais également la nature et la géographie précise des tournages dans les deux régions.

La deuxième partie est davantage centrée sur les liens entre tournages et image(s) des espaces du Nord-Pas-de-Calais et de Wallonie à plusieurs échelles. C'est ici qu'il nous faudra analyser les images renvoyées des deux régions et de leurs espaces par les œuvres filmiques et sérielles.

La troisième partie porte sur les effets de ces tournages dans les deux régions et, à plus grande échelle, au sein d'espaces en marge (ou perçus comme tels). Ces effets, directs et indirects, immédiats ou à plus long terme, peuvent être éphémères et discrets, mais peuvent également impulser des dynamiques nouvelles de développement voire de démarginalisation

dans les espaces concernés. En privilégiant certains cas, nous montrerons comment certains tournages précis et certaines œuvres tournées peuvent être sources de transformations du territoire. Ils peuvent, dans des conditions qui restent à dégager, constituer un véritable moteur de la transformation du territoire en marge ; ils pourraient aussi avoir une capacité exceptionnelle de (re)créer de la centralité au sein d'un territoire qui semble décrocher, à y (re)faire territoire en quelque sorte.

Une part importante de la réflexion sera accordée ici aux effets touristiques que des tournages peuvent avoir sur certains espaces des régions, tant le sujet est vaste et tant les effets escomptés et mesurés sont souvent en lien avec le tourisme. Il s'agit d'abord, bien sûr, d'interroger la possibilité d'un ciné-tourisme, parfois existant, souvent espéré, dans les deux régions et en particulier au sein de marges *a priori* peu touristiques, tout en soulignant les spécificités et les limites de ce ciné-tourisme régional. Nous verrons que, localement, tournages et souvenirs de ces derniers inspirent des politiques (parfois ciné-touristiques dans un premier temps seulement) qui nourrissent d'autres formes de tourisms, en particulier un tourisme de mémoire et un tourisme patrimonial déjà existants mais dont le cinéma et les séries redessinent les contours, voire un tourisme des marges. Dans ce cadre, nous réfléchirons enfin au rôle joué par les tournages dans le processus de patrimonialisation de différents types de marges. Le cinéma, de diverses manières, a pu permettre la transition des « paysages d'exclusion »¹⁶¹ que constituent les friches, notamment minières, vers la construction du « paysage mémoire ». Il contribue, avec les séries, non seulement à révéler et valoriser le patrimoine des régions étudiées mais aussi peut-être à en fabriquer.

3.2 Le choix des œuvres

L'étude implique d'abord une approche quantitative et forcément diachronique des œuvres tournées sur les territoires et/ou les évoquant. L'objectif sera ici de déceler des dynamiques, des phases d'accélération, l'évolution des genres et de la nature des œuvres tournées et les territoires concernés, de repérer les points communs et les différences entre les deux régions.

Notre réflexion s'est dans un premier temps – dans le cadre du Master – concentrée sur les longs métrages, c'est-à-dire des films qui, pour un format de 35 mm (type de pellicule de 35 mm de largeur, « format standard ») ont une longueur supérieure ou égale à 1 600 mètres (soit environ 59 minutes) et dont la salle de cinéma est, du moins traditionnellement nous

¹⁶¹ Edith Fagnoni, in Wackermann, 2016, p. 277 et 282.

l'avons vu, la première fenêtre de diffusion. Le corpus¹⁶² est vaste et il nous semble impossible de voir, en tout cas de prétendre analyser sérieusement, l'ensemble des longs métrages identifiés ; il n'est d'ailleurs pas certain que cela soit utile pour mener la réflexion proposée d'autant que, nous le verrons, une partie de cette production cinématographique est tombée dans l'oubli, a été peu remarquée du public, ou gomme les lieux réels voire suggère que l'œuvre est tournée ailleurs que dans le Nord-Pas-de-Calais ou en Wallonie.

Chaque tournage a certes nécessairement des effets, même éphémères ou anecdotiques, sur le lieu qui l'a accueilli voire qu'il évoque et sur la population qui y vit. Il est cependant vain de prétendre évaluer les retombées des centaines de films tournés – et dont la liste s'allonge encore chaque mois.

Notre démarche nous a conduit à dégager au sein du corpus certaines œuvres susceptibles de nourrir la réflexion sur les effets possibles du tournage, celles qui ont eu – ou dont on espérait – un impact sensible, mesurable, parfois original, sur le territoire. Dans ce cas, le tournage a généré des discours (dans les médias, les critiques), des clichés diffusés dans les médias, a laissé des traces dans les mémoires locales, a inspiré des projets de développement, des stratégies de mise en tourisme ou de patrimonialisation, la création de lieux ou de liens.

Nous retenons aussi des œuvres qui, sans nécessairement avoir rencontré le succès ni suscité un effet particulier sur le territoire, nourrissent notre réflexion sur la manière dont la fiction peut interagir avec la marginalité.

Une telle liste ne pouvait pas être établie en amont du travail de recherche et c'est donc au fil de celui-ci, mené à partir de 2018, que certaines ont émergé et se sont imposées comme des jalons de la démonstration proposée. Nous avons veillé à intégrer tous les genres et tous les types de cinéma sans *a priori* ; évacuer par exemple le cinéma de Dany Boon au nom d'une forme d'« esthétiquement correct » nous aurait privé de cas particulièrement intéressants d'exploitation locale (et régionale) de ses comédies populaires et n'aurait d'ailleurs pas permis d'affronter véritablement le sujet. La réflexion menée nous incite à rejoindre, en l'adaptant au cinéma et aux séries, le conseil d'Yves Borowice dans la préface qu'il consacre à l'ouvrage d'Olivier Lazzarotti :

« Le chercheur en quête de savoir rigoureux – géographe en l'occurrence, mais cela est vrai de tous – n'a pas à hiérarchiser, et encore moins à amputer la masse des ritournelles en fonction de ses goûts ou de ceux de son milieu, sauf à manquer son objectif central. Et l'on apprendra autant, sinon plus, d'un tube de l'été (surtout en matière de vacances !)

¹⁶² Cf. annexe 2, pp. 817-879.

que d'une œuvre visant explicitement le label de « chanson poétique » » (Borowice, 2021, p. 12).

Le travail porte essentiellement sur les œuvres tournées depuis les années 1990, période d'essor des tournages en région à la faveur de la décentralisation et de l'émergence de nouveaux acteurs et de nouvelles politiques favorables à la création audiovisuelle régionale ; il sera toutefois parfois utile d'évoquer des œuvres plus anciennes qui ont pu avoir des effets sur le territoire et la perception de celui-ci à l'époque (*Week-end à Zuydcoote*, H. Verneuil, 1964) ou parfois bien après leur sortie (*Misère au Borinage*, J. Ivens, H. Storck, 1933, *Life for Lust/La Vie passionnée de Vincent Van Gogh*, V. Minelli, 1957).

Les années 1990 sont celles du *Germinal* de Claude Berri qui a une place à part dans notre travail et constitue un point de départ possible de la réflexion, du moins du côté français. Le tournage « événement » de cette superproduction, en 1992-1993, a eu des effets durables et majeurs sur la région et le Bassin minier en particulier (le site de Wallers-Arenberg notamment, devenu depuis un pôle de tournage et un site majeur du patrimoine minier reconverti, décor exceptionnel de la série *Germinal* presque trente ans après la dernière adaptation cinématographique).

Ces années 1990 sont aussi celles où émergent des cinéastes régionaux qui contribueront notamment à accroître les tournages et la visibilité du Nord dans les festivals de cinéma : Arnaud Desplechin, Bruno Dumont, Xavier Beauvois (*Nord*, 1991). D'autres réalisateurs de renom viennent tourner des œuvres remarquées dans le Nord-Pas-de-Calais comme *La Vie rêvée des anges* (Erick Zonka en 1998) ou *Ça commence aujourd'hui* de Bertrand Tavernier (1999).

C'est aussi dans les années 1990, en Wallonie, que sortent des films de Benoît Poelvoorde, de Bouli Lanners (comme acteur d'abord puis comme réalisateur), de Lucas Belvaux, de Benoît Mariage (formé dans l'émission belge *Strip-tease*) ou des frères Dardenne. La sortie de *Rosetta* (1999), signé par ces derniers, a marqué une prise de conscience en Wallonie qui a accéléré la construction d'une industrie audiovisuelle à l'échelle régionale.

Les régions sont à la fois des terres de cinéma d'auteurs, d'œuvres parfois qualifiées d'engagées, de « sociales », de « réalistes », souvent saluées dans des festivals internationaux, mais aussi d'œuvres populaires qui ont connu un grand succès autant au cinéma (les films de Dany Boon, *La Vie est un long fleuve tranquille*) qu'à la télévision (*HPI*, *Capitaine Marleau*) qui sont peut-être ceux qui suscitent le plus d'effets territoriaux, notamment des effets

touristiques que la presse a pris l'habitude de qualifier d' « effet Bergues », formule sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir.

De grandes comédies populaires seront donc souvent régulièrement convoquées au cours de l'étude : plusieurs films de Dany Boon (*Bienvenue Chez les Ch'tis*, *La Ch'tite Famille*, *Rien à déclarer*), *La Vie est un long fleuve tranquille*, *Bienvenue à Marly-Gomont*. De grandes productions, parfois internationales, nourriront la réflexion sur les liens entre tournages et tourisme de mémoire notamment, comme *Week-end à Zuydcoote* ou *Dunkerque*.

Les œuvres de cinéastes de la région, souvent qualifiés par les médias et par les acteurs politiques d' « ambassadeurs » du territoire (de Roubaix pour Desplechin, de Bailleul pour Dumont, de Seraing pour les Dardenne) ont naturellement une place de choix dans notre étude ; certains proposent d'ailleurs des œuvres particulièrement stimulantes centrées sur la marge ou la marginalité des personnages. Les films dits « du réel » (Roekens, Tixhon, 2021) et les films de la mine (en particulier les différentes adaptations de *Germinal*) seront également utilisés. Nous insisterons aussi sur des films parfois confidentiels mais qui ont eu un effet original sur la marge ou qui détonnent dans leur manière de l'aborder (*Eldorado* et *Les Géants* de Bouli Lanners).

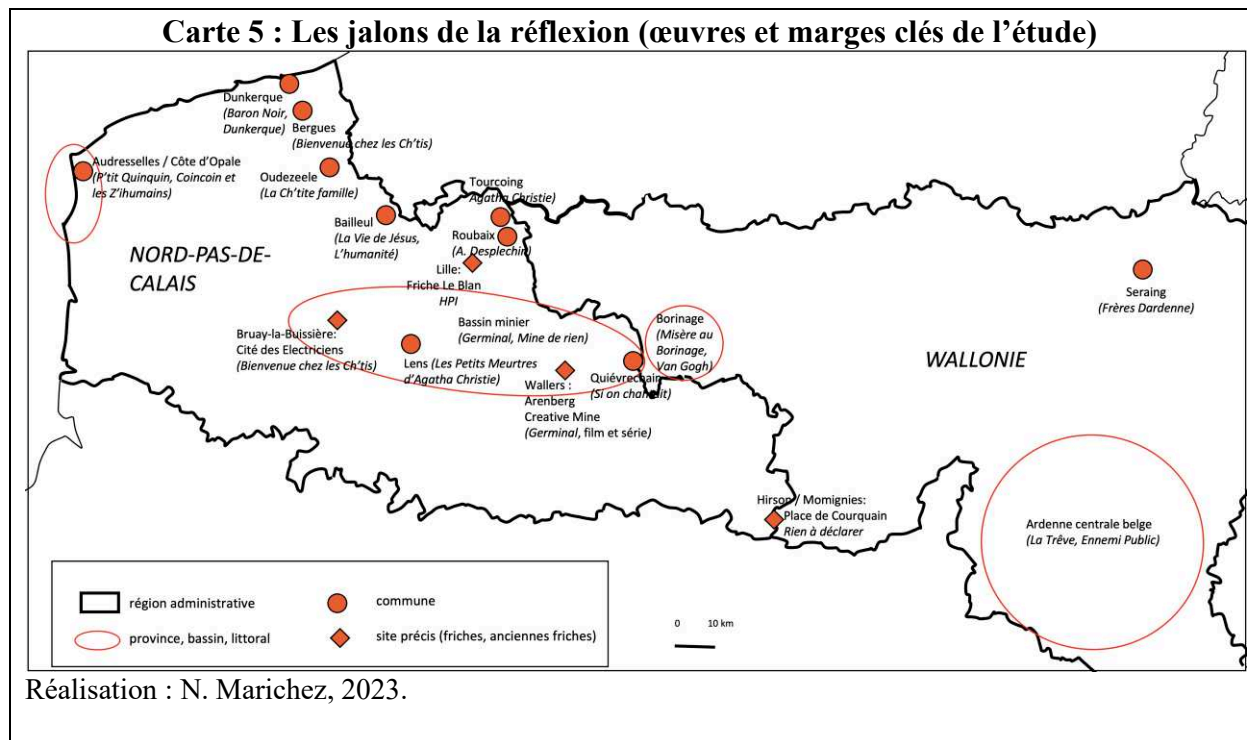
Les séries, abordées de manière secondaire dans le cadre du Master, ont pris à la faveur de cette thèse une place majeure¹⁶³. La nature du stock de séries tournées dans les deux régions nous a amené à retenir une définition large du terme, y intégrant indistinctement séries à proprement parler, feuilletons, mais aussi miniséries, c'est-à-dire toutes les formes d'œuvres audiovisuelles découpées en épisodes voire en saisons, destinées à une diffusion à la télévision, tournées dans ces territoires.

L'analyse globale de la production sérielle, si profondément recomposée depuis les années 1950 et mêlant des œuvres au degré de sérialité divers, pose parfois problème au chercheur mais, dans notre périmètre de réflexion, le nombre encore relativement faible de séries tournées dans les régions et leur caractère récent (tournant des années 2000) permettent de contourner cette difficulté. Il est davantage envisageable de prendre en compte l'ensemble du stock sériel, en particulier les différentes séries impulsées par le Fonds séries de la Fédération Wallonie-Bruxelles en partenariat avec la RTBF depuis 2013.

¹⁶³ Frédéric Sojcher, dans son étude du cinéma belge, justifie son choix de se concentrer sur les longs métrages en soulignant qu'ils restent « la vitrine » de la production nationale et, rappelant les termes de Marc Ferro, qu'elles « témoigneraient le mieux de l'imaginaire culturel et sociologique d'un pays, à un moment donné » (Sojcher, 1999, tome 1, p. 21). Il nous semble que ce constat vaut également aujourd'hui pour les séries télévisées.

Le visionnage et l'analyse de l'intégralité du corpus étaient toutefois vains là aussi, chaque série étant déclinée en nombreux épisodes et saisons. Comme pour les films, certaines séries plus que d'autres marquent, à tous les sens du terme, les esprits et les espaces et seront privilégiées ; citons *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*, *P'tit Quinquin* et *Coincoin et les Z'inhumains* de Bruno Dumont, *HPI*, *Baron Noir* ou encore *La Trêve*.

De multiples œuvres seront donc évoquées au fil de cette thèse, parfois une seule fois pour illustrer un aspect de la réflexion, évoquer un lieu de tournage particulier ou un effet singulier. D'autres, souvent parce qu'ils ont eu des effets plus riches et/ou parce qu'ils comptent selon nous dans l'imaginaire de la marge, seront donc plus présents dans les pages qui suivent et constituent en quelque sorte les jalons de notre réflexion (*carte 5*).



D'autres supports permettent la création et la diffusion d'œuvres audiovisuelles dans les territoires étudiés, en particulier sur le Net ; ces œuvres peuvent avoir des effets sur les espaces filmés ; nous pensons par exemple au cas des web-séries en vogue¹⁶⁴ qui mériteraient une analyse spécifique. Nous n'en intégrons ici qu'une seule, *Les Chicons*, parce qu'elle s'inscrit particulièrement bien dans le champ de notre réflexion et qu'elle bénéficie du soutien et de la visibilité de France 3 Hauts-de-France.

¹⁶⁴ Le réalisateur local Sylvain Druart convainquit en 2018 la ville de Calais d'organiser un festival international de la web-série en soulignant à quel point elle pourrait bénéficier de l'association à ce secteur en plein développement.

You Tube et les réseaux sociaux constituent sans doute une nouvelle frontière de la création audiovisuelle dont il ne faut pas sous-estimer l'influence (les médias parlent volontiers désormais des influenceurs ou de l'« instagrammalité » des lieux¹⁶⁵), ce qu'ont compris les autorités de Dubaï par exemple. On pourrait ainsi s'interroger sur la réalisation du youtubeur Seb la Frite (4 millions d'abonnés) qui propose sur TFX un format hybride d'émissions pendant lesquelles il propose une expérience d'immersion en Papouasie en promouvant un lien plus direct et intime avec les abonnés. La vidéo de Norman Thavaud sur les représentations sur le Nord (« Être Ch'ti »), dans laquelle il multiplie d'ailleurs les références au cinéma, compte quant à elle plus de 20 millions de vues. Nous renonçons toutefois à entreprendre ici l'exploration de ce vaste « continent » virtuel à explorer.

D'autres types d'œuvres audiovisuelles tournées et promues sur les territoires ont également été écartés de notre champ d'étude déjà vaste. C'est le cas des courts métrages, nombreux mais à la visibilité plus faible, qui constitueraient là aussi un bel objet d'étude, y compris en lien avec le rapport à la marge. Certains débouchent, avec des moyens financiers modestes, sur la réalisation de longs métrages à la diffusion confidentielle mais non dénués d'intérêt. L'association Béthune Cinéma Production a ainsi réalisé un long métrage, *Homeless, Kiss for a Stranger*, diffusé dans une salle de cinéma de la ville en juin 2022, qui évoque la vie des SDF au sein de la ville.

Nous écartons également les téléfilms, très nombreux, qui obéissent à d'autres logiques de production comme de diffusion et sont plus éloignés du « standard » cinématographique. Leur tournage a bien sûr des effets comparables en particulier en termes de dépenses mais l'impact au moment de la diffusion est souvent moindre et plus éphémère, d'autant qu'ils ne disposent pas de la même visibilité.

La liste des supports écartés s'étend enfin aux films documentaires – même si la distinction entre le documentaire et la fiction est parfois bien trouble (Gabriel, 2010) –, aux films publicitaires ou aux émissions de télévision. Même un clip musical peut pourtant « faire événement », marquer les esprits et avoir des effets sur le territoire ; nous aurons d'ailleurs l'occasion de revenir sur le clip de la chanson de Kamini *Marly-Gomont*, offrant un certain regard sur une marge rurale de l'Aisne et qui a inspiré un long métrage paradoxalement tourné en Wallonie, dans le village de Steenkerque.

Ces choix sont forcément contestables, d'autant que, si nous avons rappelé les spécificités du cinéma et des séries et justifié leur rapprochement dans notre étude, les

¹⁶⁵ *Le Monde*, 19 août 2022, « L'« instagrammalité » des lieux touristiques, une aubaine et une malédiction ».

distinctions entre toutes ces formes de productions sont relatives (rendant légitimes les travaux récents consacrés aux géographies audiovisuelles dans leur ensemble). Camille Canteux, qui intègre dans son étude consacrée aux représentations des grands ensembles (Canteux, 2014) aussi bien le cinéma que la télévision, les documentaires et les films d'État, rappelle ainsi combien, si ces médias ont leurs spécificités, les images et les représentations circulent d'un support à l'autre au sein d'un même « bain visuel » (Delporte, 2008).

3.3 Méthodologie

L'avancée dans le travail nous a conduit à diversifier les approches et les méthodes en fonction des multiples questionnements qui ramifient notre problématique¹⁶⁶.

L'éventail des interlocuteurs contactés et rencontrés au cours de notre recherche rend compte de la diversité des thématiques que nous avons été amené à croiser ; nous avons en effet été amené à nous entretenir avec une cinquantaine d'acteurs¹⁶⁷ (parfois en distanciel selon le contexte sanitaire), à la fois au sein des municipalités et intercommunalités, des services d'urbanisme, des services culture et patrimoine, de la Mission du Bassin minier, de cellules consacrées au cinéma ou de bureaux de tournage, d'organismes en charge des fonds régionaux en faveur de la production audiovisuel, du monde du cinéma, de responsables d'événements en lien avec le cinéma et les séries (le Festival Séries Mania par exemple), du monde du tourisme et du patrimoine, mais aussi bien sûr avec des visiteurs, spectateurs, habitants de lieux de tournage sous des formes diverses.

3.3.1 Étudier les tournages et leurs dynamiques

Le projet impliquait d'abord un travail de recensement des œuvres (complété jusqu'au moment de la rédaction de notre thèse, et qui, en dépit de notre vigilance et de nos mises à jour régulières, ne saurait prétendre à l'exhaustivité initialement visée) tournées dans les deux régions. Une première grille d'analyse¹⁶⁸, celle à partir de laquelle est menée l'étude quantitative et dont nous avons dégagé les œuvres clés pour notre réflexion, comporte, dans la mesure du possible, le titre (qui change parfois entre le moment du tournage et la sortie en salle), le nom du réalisateur ou de la réalisatrice (des créateurs dans le cas des séries), le genre (toujours discutable), la nationalité de la production (ou, plus souvent, de la coproduction), la

¹⁶⁶ Cf. annexe 1, p. 814.

¹⁶⁷ Cf. liste des entretiens p. 774.

¹⁶⁸ Cf. annexe 2, p. 817.

date du tournage et/ou de la première diffusion (en salle ou sur un écran de télévision), quelques indications sur les lieux diégétiques et/ou lieux de tournage ; nous avons parfois ajouté quelques précisions qui nous paraissaient utiles pour évaluer le retentissement ou les retombées de l'œuvre. Nous avons aussi intégré, avec un code couleur spécifique, les films ou séries censés se passer dans la région mais tournés ailleurs.

Le recensement des œuvres fut mené en mobilisant tous les outils de recherche disponibles ; nous avons d'abord exploité les nombreuses ressources mises à disposition par divers organismes : le CNC, Film France, qui propose une rubrique « ça s'est tourné près de chez vous », Unifrance – qui recense les films produits ou coproduits en France en leur associant une précieuse fiche technique –, Pictanovo, Wallimage, les bureaux de tournage, le Centre du cinéma et de l'audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, CINEMATEK (Cinémathèque royale de Bruxelles), le Centre historique minier de Lewarde. Deux expositions, pendant notre phase de recherche, nous ont apporté beaucoup d'informations susceptibles de nourrir notre réflexion : l'une organisée sur le site de Lewarde (« La Mine fait son cinéma », du 25 juin 2022 au 17 septembre 2023), l'autre à la Cité des Électriciens de Bruay-la-Buissière (« Une complicité bienvenue ! Les Ch'tis dans l'œil de Jean-Claude Lothar » au printemps 2022).

La presse et ses archives furent abondamment consultées : la presse, régionale d'abord (*La Voix du Nord*, *Nord littoral*, *l'Écho de la Lys*, *L'Avenir de l'Artois* ; *La Meuse*, *L'Avenir*, *La Nouvelle Gazette*), nationale parfois (*Le Soir*, *L'Avenir*, *La Libre Belgique*, *Libération*, *Le Monde*...) ; les journalistes recensent volontiers les tournages en cours ou reviennent parfois sur ceux-ci à la faveur d'un reportage consacré à telle œuvre, à tel cinéaste, à tel comédien, ou aux tournages dans la région ou dans une ville précisément. Les médias audiovisuels sont tout aussi précieux, couvrant parfois certains tournages, qu'il s'agisse de médias locaux (Wéo, France 3 Hauts-de-France, France Bleue) ou nationaux (la RTBF par exemple) ; les archives de l'INA ou de la SONUMA, Société de numérisation et de commercialisation des archives audiovisuelles créée en 2009 par la Région wallonne, la Communauté française (devenue Fédération Wallonie-Bruxelles) et la RTBF, facilitent l'accès à des reportages parfois anciens.

Nous avons également utilisé des sites et ouvrages de cinéphiles ou de sériephiles, amateurs érudits (Joos, 2017) ou professionnels (Sojcher, 1999, Ziemiak, 2017), des sites Internet consacrés aux lieux de tournage (L2TC.com, lieuxtournage.fr, location.filmfrance.net) ou au cinéma (SensCritique), des interviews d'acteurs diversement impliqués dans les tournages, des brochures ou pages Internet réalisées par des collectivités territoriales et mettant en valeur des tournages accueillis.

C'est à partir de cette liste que furent dégagées, après les avoir examinées une à une, les œuvres ayant eu un retentissement notable (en compétition ou primées dans des festivals nationaux et internationaux, succès populaire en salle ou à la télévision, grand nombre de rediffusions ou forte visibilité sur les plateformes de *streaming*, nombre élevé de référencements dans les médias, œuvres qualifiées de « cultes », explicitement évoquées dans les discours) et/ou ayant inspiré des formes d'exploitations sur les territoires. Nous avons également isolé quelques œuvres parfois plus confidentielles mais susceptibles, par le sujet qu'elles traitent ou la manière dont elles l'abordent, d'enrichir notre réflexion sur la place des marges au sein de cette production audiovisuelle et cinématographique.

De nombreux films et séries ont été recensés sans prétendre pouvoir tous les visionner ; nous avons privilégié les œuvres qui, par l'ancrage territorial de leur intrigue, par le thème traité, par l'organisation de leur tournage et, surtout, par leur retentissement à court ou à plus long terme sur le territoire, pouvaient nourrir notre réflexion. L'objectif du travail n'est donc pas – et ne pourrait être – une analyse méthodique et exhaustive de l'ensemble des espaces filmés.

Le recensement quantitatif des œuvres tournées devait nous permettre de construire des statistiques et de tenter une cartographie des tournages dans les deux régions ; sur ces cartes, il s'agissait notamment d'identifier des marges attractives qui ont cumulé des tournages parfois retentissants.

Nous avons sans doute sous-estimé cette première phase de recensement. Les données sont en effet parfois lacunaires, approximatives ou non sourcées. La collecte fut donc un processus lent, difficile, parfois frustrant, imposant un travail régulier de vérification et de recoupement des informations. Nous nous sommes efforcés de les préciser en mobilisant les ressources évoquées plus haut, tout en reconnaissant humblement, cependant, que l'exhaustivité est sans doute hors d'atteinte. Nous avons constaté avec étonnement qu'il n'existait pas de listages exhaustifs des lieux de tournage dans les deux régions, certains étant même tombés dans l'oubli, en particulier pour les films tournés avant les années 1990 – c'est ainsi que les journalistes se livrent parfois de nos jours à des enquêtes pour retrouver les « lieux » d'œuvres devenues « cultes » avec le temps. En dépit de nos efforts et de notre veille permanente, des œuvres et des lieux de tournage « oubliés » ont été découverts jusqu'au terme de notre travail. Il est donc très probable que certains nous aient échappé¹⁶⁹. Certaines œuvres anciennes sont parfois difficilement

¹⁶⁹ Pensons, par exemple, à des longs métrages réalisés sans financement des commissions du film et avec une médiatisation relativement faible. Le cinéaste Frédéric Sojcher a ainsi signé en 2004 un documentaire, *Cinéastes à tout prix*, qui met en lumière trois réalisateurs wallons autodidactes (Jacques Hardy, Jean-Jacques Rousseau et Max Naveaux) qui font, en quelque sorte, un cinéma « par le bas », en dehors de toutes les normes et ont multiplié les tournages d'œuvres non diffusées dans les salles. La caméra de Sojcher les retrouve sur les lieux de certains de

consultables ; d'autres n'ont donné lieu qu'à un tournage bref sur les territoires et ont laissé peu de traces ; l'absence de traces et d'effets sensibles rend cependant l'œuvre concernée, quelle qu'en soit la qualité, moins utile au travail de recherche proposé ici précisément centré sur les éventuels effets des tournages.

Si les tournages sont de mieux en mieux médiatisés et répertoriés depuis quelques décennies, les organismes de référence (Pictanovo, Wallimage) soulignent qu'ils ne disposent pas de toutes les informations¹⁷⁰. Au sein de Wallimage, fonds économique wallon pour l'audiovisuel, Jean-François Tefnin, directeur du département Wallimage Tournages, précise ainsi qu'un producteur n'a aucune obligation de s'adresser à un bureau d'accueil des tournages, pouvant parfaitement estimer que son propre personnel (de recherche de décors notamment) n'a pas besoin des services de l'organisme. Dans ce cas de figure, Wallimage n'est parfois pas au courant – ou pas directement – de la préparation du tournage. De même, des lieux de tournage « recensés » par l'organisme car initialement convoités le producteur ont pu finalement être écartés lors de la phase effective de tournage.

Concernant les séries, très consommatrices de décors, le nombre de lieux concernés par les tournages devient vertigineux ; au sein des génériques de fin (les *end credits*)¹⁷¹, on « remercie » des communes, des structures, des populations mobilisées mais il n'est pas toujours facile d'identifier précisément celles qui ont accueilli un tournage, l'ampleur de ce dernier, l'effectivité de l'apparition du territoire à l'écran ; il revient alors au chercheur d'essayer de « boucher les trous ».

Notons cependant que la tâche est grandement facilitée pour les œuvres produites depuis les années 2000 et dont le tournage est régulièrement suivi sur les réseaux sociaux et souvent couvert par les médias locaux comme par des organismes officiels. Significativement, les acteurs des territoires qui accueillent le tournage tendent également à le faire savoir.

Il existe, du moins pour la période récente, des données à l'échelle régionale sur le nombre de jours de tournages et sur leurs retombées globales ; elles sont volontiers

leurs tournages en Wallonie et, dans le cas de Rousseau, volontiers dans des marges ; présentant l'un des décors de *Wallonie 2084*, ce dernier explique : « *Ce décor servira à mon prochain film parce que je trouve qu'il est totalement fertile ; il est destroy, il est complètement cramé. Voilà ce que je recherche surtout : c'est des décors complètement démembrés, des dépôts d'ordures, enfin tout ce qui pue quoi* ». Leurs expériences filmiques, qui intègrent les habitants (de façon bénévole) ont nécessairement des effets sur le territoire et potentiellement sur le rapport des habitants à ce dernier.

¹⁷⁰ Il existe des tournages sauvages dans l'espace public, sans autorisation des autorités publiques par exemple (Rot, 2019). De même, des tournages au sein d'espaces privés peuvent échapper aux acteurs publics et institutionnels.

¹⁷¹ Les choses se précisent dernièrement, mais la tendance à couper voire passer automatiquement les crédits complique parfois la tâche et oblige à recourir à des stratagèmes pour accéder aux informations.

communiquées et valorisées par les autorités régionales ; nous utiliserons donc ces données, précieuses, dont le calcul reste toutefois un peu obscur et sans doute approximatif¹⁷².

Quelques données existent également à l'échelle locale mais elles sont éparses et souvent lacunaires, concernant surtout quelques villes qui communiquent sur leur capacité à attirer les tournages (Dunkerque, Roubaix). L'analyse de ces quelques cas précis nous permettra de nuancer quelque peu l'impact des retombées de chaque tournage.

L'appui sur une littérature scientifique déjà abordée précédemment, mais aussi sur la littérature grise et les données transmises par tous les acteurs concernés (comptes-rendus, rapports d'activités, étude des dispositifs fiscaux et des aides proposés, catalogues de décors en ligne, brochures et sites Internet à destination des professionnels, marketing territorial, etc.) permet de comprendre et d'expliquer les dynamiques des tournages sur les territoires ; nous avons aussi multiplié les rencontres et entretiens avec des acteurs qui, à différents niveaux, contribuent à l'accueil de ces tournages, au sein de Pictanovo comme de Wallimage ou des anciens bureaux de tournage wallons, au sein de la Fédération de Wallonie-Bruxelles, mais aussi des responsables de sites et d'équipements dédiés que nous avons visités (la Plaine Images de Tourcoing, le Pôle Image de Liège, le pôle d'excellence en images et médias numériques Arenberg Creative Mine, le studio des *Petits Meurtres d'Agatha Christie* à Lens), des représentants des municipalités, divers acteurs chargés de la liaison avec les professionnels du cinéma (services culture de communes ou d'intercommunalités, cellule cinéma de Dunkerque, « référent tournage » des communes le cas échéant).

Le choix des lieux de tournage dans les régions repose aussi voire avant tout sur les producteurs, les repéreur, les régisseurs, les cinéastes et créateurs eux-mêmes, en interaction avec les acteurs locaux. S'il n'est pas aisé de parvenir à obtenir un entretien, beaucoup s'expriment dans les médias, écrivent, témoignent, et il fut relativement aisé de trouver des réponses aux questions que nous nous posions. Quelques entretiens riches et extrêmement fructueux ont toutefois considérablement enrichi notre réflexion, en particulier ceux que nous ont accordé Benjamin d'Aoust, co-scénariste et réalisateur de deux séries belges francophones sur lesquelles nous reviendrons, *La Trêve* et *Des gens bien*, qui a accepté de nous répondre à plusieurs reprises, ou encore Philippe Groff, régisseur et repéreur pour les frères Dardenne.

¹⁷² La question du chiffrage des budgets présentés aux organismes comme Wallimage ou Pictanovo et donc des retombées souvent évaluées en fonction de ceux-ci a notamment été abordée par Luc Moullet dans l'ouvrage dirigé par Laurent Creton, *Le cinéma et l'argent*, en 2000 (Creton, 2000).

3.3.2 Suivre les tournages

Les tournages sont désormais constants sur les territoires et relativement connus grâce aux réseaux sociaux et aux médias locaux en particulier, sans qu'il soit toujours facile d'en anticiper le jour et le lieu précis. Assister physiquement à des scènes de tournage fut nécessaire, quoique parfois compliqué par les mesures sanitaires en vigueur pendant une partie de la phase de recherche ou pour des raisons d'emploi du temps (les tournages en période de vacances scolaires furent ainsi privilégiés), pour observer le rapport aux lieux, les dispositifs de mise en décor, la communication pendant le tournage, l'organisation logistique de ce dernier, l'attitude des habitants et des curieux, les traces du tournage dans l'espace une fois celui-ci achevé ; nous avons choisi d'assister au tournage de plusieurs scènes du film *Si on chantait* (F. Maruca, 2021) dans la commune de Quiévrechain à l'été 2020 et de celui de la série *Germinal* au sein du Bassin minier du Nord-Pas-de-Calais en janvier-février 2021 (à Arenberg Creative Mine et sur la fosse du 9-9bis de Oignies).

Au-delà de ces déplacements ponctuels, de multiples ressources peuvent être exploitées pour comprendre la manière dont les tournages étudiés se sont déroulés : les récits du tournage dans les médias ou sur les réseaux sociaux, les témoignages oraux ou écrits (du réalisateur, des acteurs, des figurants, des élus, des habitants), des photographies et vidéos réalisées pendant l'événement, des archives (arrêtés municipaux, plans de circulation, cartographies établies en vue du tournage), le marketing territorial qui a accompagné l'événement (sites Internet, clips), les « bonus » de DVD de films dans lesquels on revient fréquemment sur les conditions du tournage ; les archives de la presse, locale en particulier (mais également nationale voire internationale), sont également précieuses pour évaluer la médiatisation des tournages et leurs potentiels effets sur l'image du territoire et sur l'économie locale.

Nous avons accordé une place particulière, dans l'observation du tournage, à la mise en décor des lieux et au sort de ces décors. L'étude de cette mise en décor a pu être menée de manière directe, en assistant au tournage (*Germinal*, *Si on chantait*) ou de manière indirecte (livres, vidéos et photographies du tournage, recueil de témoignages, enquête sur les traces des décors).

Les réactions de la population locale et des riverains lors du tournage ne sont pas faciles à obtenir. Nous avons expérimenté une enquête prenant la forme d'un questionnaire distribué dans la ville de Quiévrechain pendant le tournage du film *Si on chantait*, avec des résultats toutefois mitigés sur lesquels nous reviendrons au cœur de cette étude. Nous expliquerons aussi pourquoi, dans certains cas et en gardant en tête les limites de l'exercice, une analyse des

réactions de la population déposées sur les réseaux sociaux (en particulier ceux des communes concernées par le tournage) peut être utile pour réfléchir à sa perception par la population.

3.3.3 Mesurer les effets des tournages sur le territoire

De multiples données, certes fragmentées, permettent d'évaluer les retombées socio-économiques des tournages à différentes échelles. Il est en revanche plus difficile de chiffrer ces effets à l'échelle locale ; nous avons toutefois tenté de le faire, sans prétendre apporter des conclusions chiffrées précises, en nous appuyant sur les quelques données existantes, sur les témoignages des élus ou d'habitants (commerçants, artisans) ou sur quelques études qui ont pu être menées dans quelques villes (Bergues, Dunkerque).

Les réseaux sociaux, la presse régionale (*La Voix du Nord* en particulier) comme les médias nationaux, les documents de marketing territorial, les guides touristiques ou encore la mobilisation d'outils comme Google Trends, permettent d'évaluer les effets du tournage sur la visibilité et la notoriété qu'il a pu apporter à l'espace. L'analyse des traces laissées par le tournage dans l'espace implique aussi de retrouver ses lieux, de s'y rendre, d'interroger la manière dont ils ont éventuellement été transformés.

Nous avons tenté de questionner la manière d'habiter la marge devenue plateau ou lieu de tournage. Nous avons d'abord conçu un questionnaire écrit adressé aux habitants du quartier de Wattignies où réside le personnage principal de la série *HPI* en juillet 2021 ; le faible taux de réponses nous a toutefois conduit à renoncer à une analyse quantitative pour privilégier ici un entretien avec quelques riverains qui ont accepté d'évoquer leur perception du tournage et ses effets sur le quartier. L'échec relatif de cette expérience nous a amené à penser une autre enquête, plus riche, sous la forme d'entretiens semi-directifs menés cette fois en porte à porte en compagnie de deux membres du Conseil citoyen de Wallers très intégrées dans le quartier et qui ont grandement facilité le contact. Cette enquête a été menée auprès des riverains du lieu clé qu'est le pôle audiovisuel de Wallers-Arenberg en août 2021, quelques semaines après le tournage de la série *Germinal* sur le site.

3.3.4 Analyser les stratégies d'exploitation des tournages dans les deux régions

Nous nous sommes efforcé d'analyser les différentes stratégies ou formes d'exploitation des tournages sur les territoires (circuit touristique, signalétique spécifique, musée, exposition, projections de l'œuvre, intégration dans la communication territoriale...) en multipliant les échanges avec les acteurs de ces stratégies (offices de tourisme, services culture et patrimoine

des collectivités, musées...) et en sillonnant les territoires concernés (Bergues, Dunkerque, Calais, Lille, Roubaix, Tourcoing, Wallers, Lewarde, Liège, Seraing, Steenkerque, Momignies...). Cette analyse visait à identifier les acteurs qui ont choisi d'exploiter les traces ou les souvenirs du tournage (ou de l'œuvre tournée), leurs motivations, leurs stratégies, les effets spatiaux du projet et ses retombées, les limites des choix effectués.

Nous avons en particulier étudié la manière dont des offres de ciné-tourisme ont été pensées sur les territoires, en interrogeant les origines, les acteurs, les formes, les rythmes, les lieux, les outils mobilisés (l'application Wallywood en Wallonie en particulier), les limites également. L'étude impliquait bien entendu une participation personnelle et parfois répétée aux circuits ciné-touristiques qui se multiplient désormais (Bergues, Lille, Tourcoing, Dunkerque, Steenkerque) pendant lesquels nous avons essayé de regarder les lieux à travers les yeux du touriste dans le cadre de ce qu'on peut appeler une « observation participante » (Giordano, 2017), tout en scrutant également l'attitude des participants, en étant attentif aux discours tenus par les organisateurs comme aux questions posées par les visiteurs, aux regards portés par ces derniers au cours des visites (aux prises de photographies par exemple¹⁷³). Nous avons également étudié la manière dont ces circuits sont pensés en interrogeant leurs concepteurs et les guides chargés de les mener. En partenariat avec l'office de tourisme de la Porte du Hainaut, nous avons conçu une enquête, menée auprès des visiteurs du site de Wallers-Arenberg au moment de la diffusion des premiers épisodes sur France 2, afin d'évaluer l'éventuel effet de la série *Germinal* sur la fréquentation du site. Les éditions annuelles du festival Séries Mania à Lille nous ont aussi amené à sillonner les différents lieux de tournage qui parviennent à être intégrés à l'événement.

3.3.5 Interroger les images véhiculées et leur réception

Au sein de ce corpus, si nous évoquerons nécessairement, de manière ponctuelle, des œuvres tournées dans les régions mais qui n'insistent pas sur la « nordicité » des lieux, celles que nous avons privilégiées sont surtout celles qui font apparaître le Nord-Pas-de-Calais ou la Wallonie et dont nous tenterons alors d'analyser les images renvoyées.

Nous serons parfois amenés à emprunter des méthodes issues des études de cinématographie pour interroger la « partiellisation de l'espace » (Bellour, 1995, p. 69) induite par le cadrage, pour analyser un plan, la construction d'une séquence. Nous reconnaissons toutefois

¹⁷³ Des techniques innovantes, qui n'étaient pas ici à notre portée, permettent aujourd'hui de suivre le regard du visiteur et de mesurer les sensations qu'il ressent pendant sa visite. Ces nouveaux outils, qui seront sans doute précieux dans les travaux futurs, sont par exemple expérimentés sur le site de Wallers-Arenberg.

humblement que nous ne disposons pas de la formation ou d'une maîtrise technique qui nous permettraient de mener une analyse technique rigoureuse ; c'est donc en géographe que nous visionnons et interrogeons les œuvres, en interrogeant ce qu'on y montre ou pas, ce qu'on y voit ou pas, les manières de cadrer, d'éclairer, de réagencer l'espace réel, la mise en décor de la marge, les discours et les sons associés à l'espace mis en scène, la manière dont les personnages habitent l'espace imaginé, en empruntant parfois, avec prudence et modestie, du vocabulaire ou des notions issus d'autres disciplines. Nous gardons alors en tête les risques de « l'arrêt sur image » qui peut amener à surinterpréter la place et le rôle accordés dans l'œuvre à un espace que le spectateur ne peut parfois voir, au sein du flux d'images constitutifs du film, que bien furtivement.

La question de la réception des œuvres est importante pour évaluer la manière dont elles font bouger les représentations mais elle reste, comme rappelé dans la première partie, complexe et en chantier sur le plan méthodologique. Les audiences, la pérennité de l'œuvre, les critiques qu'elle a inspirées, permettent de l'aborder, certes très partiellement. Outre par l'appui sur quelques enquêtes existantes et sur quelques entretiens avec des acteurs clés, il nous semble également que, dans les cas retenus ici, l'exploitation des commentaires déposés sur certains réseaux sociaux et sur des sites tels que Tripadvisor ou Allociné, peuvent permettre, avec toutes les limites qu'il conviendra de souligner, d'enrichir la réflexion.

Conclusion

Le Nord-Pas-de-Calais et la Wallonie ne peuvent pas ou plus être résumées à des marges à l'échelle de leurs pays respectifs. L'essor des tournages est d'ailleurs, dans une certaine mesure, l'un des multiples signes de dynamiques positives en cours, d'une attractivité nouvelle et de l'affirmation de nouvelles filières, de nouvelles activités, de nouveaux lieux en lien avec le secteur de l'image animée. Les œuvres tournées, qui devront être caractérisées, comparées, envisagées à la fois de manière diachronique, quantitative et qualitative, ont pu/peuvent se nourrir d'éléments de marginalité associés aux deux régions, voire surligner ou prolonger leur marginalisation, du moins celle de certains de leurs espaces auxquels elles sont parfois résumées au sein de la production cinématographique et audiovisuelle. Les œuvres tournées pourraient dès lors être à la fois sources de marginalisation des espaces voire des deux régions dans leur ensemble, mais aussi, parfois dans le même temps, des vectrices de démarginalisation, de requalification de certains espaces, de nouvelles formes de mise en valeur, par exemple par le tourisme.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

Il paraîtrait bien hasardeux de qualifier le Nord-Pas-de-Calais et la Wallonie de marges à l'échelle de leurs pays respectifs. Si bien des critères témoignent de difficultés socio-économiques tenaces, héritées d'une trajectoire de marginalisation relativement comparable, elles sont entrées, de longue date désormais, dans une phase de reconversion qui passe notamment par la culture et par l'encouragement des industries culturelles et créatives qui doivent contribuer à un changement d'image, ce dernier constituant toujours un enjeu pour les acteurs politiques des deux régions et de certains espaces en leur sein. Pourtant, le cinéma (et, peut-être, les séries) tend – mais nous aurons à vérifier cette hypothèse – à entretenir certaines images, certains clichés qui réduisent ces régions à des espaces en crise, insistant sur les signes ou les effets d'une marginalisation (socio-économique d'abord) ou sur certains éléments de marginalité (y compris culturels) qui peuvent aussi nourrir, paradoxalement, un sentiment d'identité.

Ces images des territoires sont le fruit de tournages dont le nombre augmente nettement ces dernières décennies et qui, pour certains d'entre eux, peuvent témoigner d'une forme de margotropisme exercée sur les cinéastes et sur les créateurs. Cette attractivité croissante de ces nouvelles terres de tournage témoigne et nourrit de nouvelles dynamiques en lien avec le secteur de l'image animée, suggérant que les fictions peuvent à la fois alimenter l'imaginaire de territoires en marge et, dans le même temps, favoriser une reconversion portée par les activités audiovisuelles, culturelles, voire touristiques.

Les deux régions choisies ne sont pas, ou de moins en moins, en marge des tournages de films et de séries et bénéficient même d'une visibilité relativement forte, du moins singulière, à l'écran. Cette visibilité peut avoir des effets contrastés, voire contradictoires, sur les territoires filmés et mis en scène dans les récits filmiques et sériels.

**Les espaces du Nord-Pas-de-
Calais et de Wallonie :
l'émergence de nouvelles « terres
de tournage » ?**

« Le cinéma est un grand dévoreur de petits espaces singuliers. Quand il y a un territoire bien délimité et significatif, on ne peut y faire qu'un seul film. Ce film le bouffe et on ne peut plus y tourner avant vingt ans, la fiction du lieu a été mobilisée une fois pour toute ».

Alain Tanner, interrogé par Antoine de Baecque dans *Les Cahiers du cinéma*¹⁷⁴.

¹⁷⁴ *Les cahiers du cinéma*, mai 1992.

INTRODUCTION DE LA DEUXIÈME PARTIE

Le 25 mai 1999, *La Voix du Nord* célèbre fièrement en une du journal le « vent du Nord »¹⁷⁵ qui vient de souffler sur la Croisette tandis que la presse nationale salue « un nouveau Nord, [qui] goûte sa revanche »¹⁷⁶. La 52^e édition du Festival de Cannes vient en effet de consacrer *Rosetta*, un film des frères Dardenne essentiellement tourné à Seraing, dans la banlieue industrielle du sud de Liège, qui décroche la Palme d'or ; il a aussi récompensé *L'humanité*, film de Bruno Dumont tourné dans sa ville natale de Bailleul, dans le Nord-Pas-de-Calais, qui obtient le Grand prix du jury. L'événement cannois est ainsi un coup de projecteur exceptionnel sur un « Nord »¹⁷⁷ aux limites incertaines comme terre de cinéma, associé à des réalisateurs et des comédiens locaux qui puisent leur inspiration dans le terreau de la marginalité socio-économique de ces territoires toujours perçus, en cette fin de siècle, comme « en crise » ; ces contrées semblent alors propices à un cinéma parfois qualifié par la critique de « (néo)réaliste » ou de « social », même si ces termes, discutés par les cinéastes eux-mêmes, sont à juste titre débattus (Mathieu, 2003). Ces drames sont ancrés dans des lieux sinistrés qui semblent être les « perdants » des recompositions économiques et spatiales engendrées par la mondialisation, habités par des personnages issus de classes populaires qui luttent contre un processus de marginalisation à l'œuvre. Les deux œuvres distinguées à Cannes sont aussi l'expression d'un cinéma du réel original et transfrontalier qualifié par Niels Niessen de « cinéma du Nord » (Niessen, 2020) qui enjamberait la frontière politique séparant le Nord-Pas-de-Calais de la Wallonie, et se nourrirait de caractéristiques socio-économiques, paysagères, culturelles communes à ces deux régions. Tout se passe comme si la marginalité de ces espaces constituait une couleur locale des films ancrés dans ce territoire transfrontalier – ce qui mérite d'être interrogé – capable d'inspirer un cinéma qualitatif.

Cette fin des années 1990 marque aussi une période de rupture dans la dynamique même des tournages de films de longs métrages qui s'accélérent, favorisés par la création de structures régionales dédiées, d'abord dans le Nord-Pas-de-Calais puis en Wallonie ; dans ce dernier cas, le retentissement de la Palme d'or de *Rosetta* fit d'ailleurs prendre conscience aux acteurs politiques d'un retard et, sans doute, d'une sous-estimation et donc d'une sous-exploitation du cinéma, à peine perçu comme une industrie.

¹⁷⁵ *La Voix du Nord*, 25/05/1999.

¹⁷⁶ *La Croix*, 26/05/1999.

¹⁷⁷ La région Nord-Pas-de-Calais avait déjà été associée à une première Palme d'or grâce à *Sous le soleil de Satan* de Maurice Pialat en 1987, tourné à Montreuil-sur-Mer ; elle le fut une nouvelle fois en 2013 avec *La Vie d'Adèle* d'Abdellatif Kechiche, filmé au sein de la métropole lilloise.

Depuis une trentaine d'années, les deux régions s'affirment donc, grâce à un certain nombre d'acteurs et de facteurs qu'il s'agira ici de mettre en évidence, comme des terres de tournage de films dans un premier temps puis, à partir des années 2010 en particulier, de séries télévisées.

CHAPITRE 1

LE NORD-PAS-DE-CALAIS ET LA WALLONIE, UN FRONT PIONNIER DES TOURNAGES

Introduction

Il paraît nécessaire, pour comprendre les dynamiques des tournages dans les deux régions étudiées, de les envisager tout d'abord à travers une approche diachronique afin de repérer les moments lors desquels elles s'affirment comme des terres de tournages de films dans un premier temps, et, plus récemment, de séries. Nous proposerons ensuite une cartographie des lieux privilégiés par ces tournages en interrogeant la place des marges parmi eux.

1. L'affirmation des tournages dans le Nord-Pas-de-Calais : vieille terre de cinéma, nouveau pôle de tournages

1.1 Le Nord-Pas-de-Calais, une vieille terre de cinéma

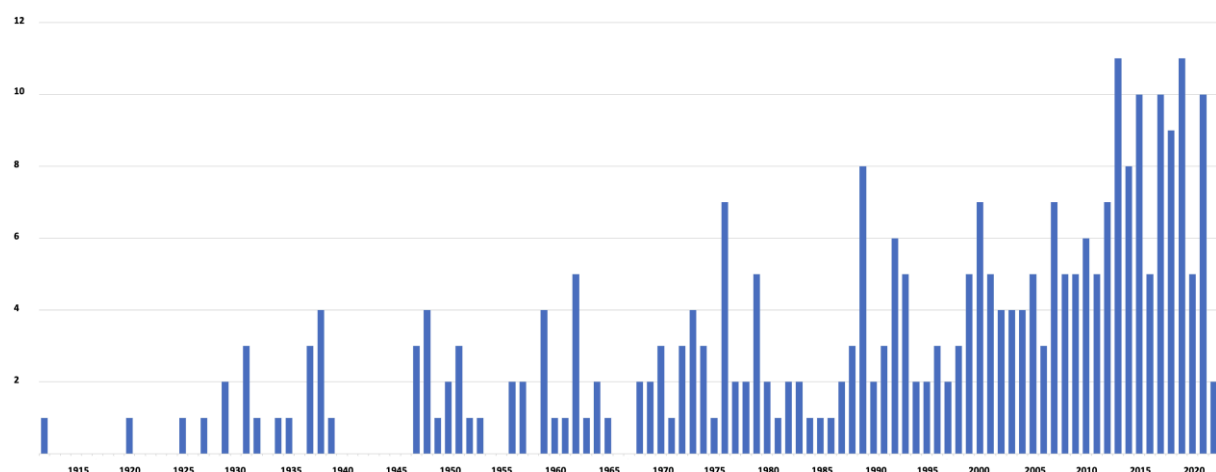
Le Nord-Pas-de-Calais est loin d'être une *terra incognita* pour les cinéastes. Ses espaces et ses paysages sont, de longue date, intégrés dans des univers diégétiques et accueillent déjà au début du XX^e siècle, aux débuts de l'histoire du cinéma en France, quelques tournages. Le plus vieux film qui y fut tourné en 1896 par Charles Moisson, l'un des opérateurs de Louis Lumière, montre, pendant une trentaine de secondes, l'arrivée d'un bateau à vapeur parti de Douvres à Boulogne-sur-Mer¹⁷⁸. L'année suivante, Georges Méliès réalise un autre court métrage d'à peine plus d'une minute sur un sujet proche, *Entre Calais et Douvres*¹⁷⁹, mettant en scène des passagers sur le pont d'un bateau déséquilibrés par une mer déchaînée ; cette fois, l'ancrage territorial est toutefois factice puisque la scène est filmée en studio.

¹⁷⁸ Le film est projeté à Lyon sous ce titre le 17 mai 1896 : <https://catalogue-lumiere.com/arrivee-dun-bateau-a-vapeur/>

¹⁷⁹ Le film est disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=-BUQ3GZht-o>

Le premier véritable long métrage filmé, du moins en partie, sur le territoire de ce qu'on n'appelait pas encore Nord-Pas-de-Calais est *Germinal* d'Albert Capellani, tourné en 1912 sur la fosse n°5 d'Auchel, à l'ouest du Bassin minier du Nord et du Pas-de-Calais. L'histoire des tournages dans cette région française s'étend donc sur plus d'un siècle même si leur essor est en réalité bien plus récent. Nous dénombrons, au début de l'année 2022, 275 longs métrages dont au moins une scène fut tournée dans les limites de l'ancienne région Nord-Pas-de-Calais.

Figure 6 : Nombre de films tournés dans le Nord-Pas-de-Calais¹⁸⁰



Sources : Centre historique minier Lewarde, Film France, Granval, 2008, Joos, 2017, L2TC.com, Pictanovo, presse nationale et régionale, Unifrance.

Conception et réalisation : N. Marichez, 2023.

Le nombre de tournages de films reste globalement modeste jusqu'aux années 1990 qui constituent un tournant dans ce domaine (*figure 6*). 72 % des films recensés ont été tournés depuis 1985, date symbolique puisqu'elle marque la naissance du Centre régional des ressources audiovisuelles (CRRAV) intégré depuis 2013 au sein de l'organisme Pictanovo. 55 % des films (soit 149) sont même tournés depuis l'an 2000 et, signe de l'accélération très récente du phénomène, 29 % l'ont été après 2013.

1.1.1 Les premiers tournages dans la région

Avant la Seconde Guerre mondiale, le nord de la France accueille relativement peu de tournages (22) mais en inspire bien plus¹⁸¹. De nombreux films sont à cette époque adaptés d'œuvres littéraires et en particulier de grands romans français du XIX^e siècle qui ont déjà séduit un vaste lectorat qu'il s'agit désormais d'attirer vers les salles de cinéma.

¹⁸⁰ Nous avons retenu, dans la mesure du possible, l'année de tournage du film. L'année 2022, qui ne prend en compte que le premier trimestre, est peu significative.

¹⁸¹ Cf. annexe 2 p. 817 : les (15) œuvres évoquant le Nord sans y être tournées apparaissent en bleu sur le document.

L'évocation du Nord est souvent imposée par l'intrigue, notamment dans ces nombreuses adaptations filmiques de classiques de la littérature française à la renommée internationale (que renforce d'ailleurs cette production filmique) ; *Les Misérables* de Victor Hugo (1862) donne lieu à quatre adaptations cinématographiques (deux françaises, deux étrangères) pour cette seule période, mais une seule fut effectivement tournée, ponctuellement, à Montreuil-sur-Mer, ville du Pas-de-Calais dont l'écrivain fit, après l'avoir visitée en 1837, une étape déterminante du parcours de Jean Valjean /Monsieur Madeleine, ce dernier y créant une fabrique et en devenant le maire¹⁸². *Les Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas (1844) inspire cinq longs métrages, dont deux américains, à une époque où les films de cape et d'épée restent prisés ; le roman s'ancre en effet dans une géographie fictive du nord de la France qui intègre de multiples lieux réels associés à quelques événements historiques (la bataille de Lens) : Milady de Winter arrive par exemple d'Angleterre à Boulogne-sur-Mer, traverse Lillers pour rejoindre Béthune et le couvent des Carmélites, qu'elle tentera de fuir avant d'être exécutée près d'Armentières¹⁸³. Aucune de ces adaptations ne fut pourtant tournée dans le nord de la France.

Dès les premières décennies du siècle, des œuvres s'inscrivent dans le nord pour évoquer l'univers minier dépeint par Émile Zola en 1885 (*Germinal* dès 1912, et, plus tard, *Fumées, La Tragédie de la mine, Grisou*). Ponctuellement, ces premiers tournages au cœur du Bassin minier attisent déjà la curiosité des habitants comme des médias locaux (*figure 7*).

Le nombre de tournages dans la région est naturellement perturbé par la Seconde Guerre mondiale et par l'Occupation. On recense toujours dans les années 1940 de nombreuses œuvres adaptées de romans ou évoquant des événements historiques qui ont eu lieu dans le nord de la France mais sans y être nécessairement tournées (6 œuvres entre 1946 et 1949). Avant les années 1950, le Nord reste souvent un décor imposé par l'intrigue, évoqué et suggéré à l'écran, mais sans être encore une véritable terre de tournages en dehors de quelques exceptions qui, ponctuellement, font déjà événement.

¹⁸² La ville a su exploiter la notoriété internationale que lui assure l'œuvre monumentale de Hugo. Le spectacle Son et Lumière « Les Misérables à Montreuil-sur-Mer » créé en 1996 par l'office du tourisme de Montreuil-sur-Mer et ses Vallées, est ainsi devenu rendez-vous estival annuel et populaire.

¹⁸³ La géographie fictive esquissée par Dumas a été exploitée dans le cadre de l'aménagement de certains lieux réels. Une sculpture en bois commandée par la municipalité à Michel Cabusa et réalisée en 2011 (en cours de restauration depuis 2022) représente une botte de mousquetaire exposée au cœur du parc Déliot à Erquinghem-Lys, commune qu'aurait traversée d'Artagnan et où Milady aurait été jugée. La petite ville compte par ailleurs une rue des Trois Mousquetaires.

Figure 7 : le tournage de *Fumées* (G. Benoît, A. Jaeger-Schmidt) à Bruay en 1929, « un événement » à l'échelle locale



Source : *Le Grand écho du Nord de la France*, 01/09/1929, n°244.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4761531q/fl.item.r=FUMÉES.zoom>

Les tournages dans la région deviennent un peu plus nombreux dans la seconde moitié des années 1950 (14 films sont tournés pendant cette décennie) et dans les années 1960 (16 films). Le Nord et le Pas-de-Calais attirent alors quelques grands cinéastes dont des réalisateurs de la Nouvelle Vague ou influencés par elle qui délaissent les studios et privilégient les décors naturels (Alain Resnais, Jean-Pierre Melville, Claude Lelouch) ; en 1968, Maurice Pialat y réalise son premier long métrage, *L'Enfance nue*, portrait d'un enfant placé dans des familles d'accueil du Bassin minier ; la région accueille aussi, ponctuellement, quelques grosses productions dont les traces sont parfois toujours exploitées localement, comme *Week-end à Zuydcoote* de Henri Verneuil en 1964.

L'accueil devient plus régulier à partir des années 1970 puisqu'on compte presque qu'au moins un film chaque année (28 au total), avec là aussi quelques œuvres retentissantes et dont le tournage est parfois médiatisé tel que *L'Aveu* de Costa-Gavras (1970) adapté du récit d'Artur London, membre du Parti communiste tchécoslovaque accusé d'espionnage pour le camp « capitaliste » et poussé à avouer des crimes qu'il n'avait pas commis. Alors que des tournages sont à l'époque délocalisés vers des pays d'Europe de l'Est, ce film censé se dérouler en

Tchécoslovaquie¹⁸⁴ est paradoxalement tourné, en grande partie, dans le nord de la France, rappelant que le contexte politique est aussi un critère pris en compte dans les choix de localisation du tournage ; le tournage d'une telle œuvre – qui est une charge contre les régimes communistes situés de l'autre côté du « rideau de fer » – n'était guère envisageable dans cette démocratie populaire (ni dans une autre), surtout au lendemain de la répression du Printemps de Prague en août 1969. Lille devient ainsi à l'écran une ville tchèque, son Palais de la Bourse le palais de justice, le tribunal de commerce un ministère, tandis que les rues lilloises et roubaisiennes doivent évoquer celles de la « ville dorée ».

L'agglomération de Lille-Roubaix-Tourcoing accueille un autre tournage médiatisé quelques années plus tard, *Le Corps de mon ennemi* d'Henri Verneuil (1976), porté par la star de l'époque, Jean-Paul Belmondo. Le périple des « loubards » en fuite du sulfureux film de Bertrand Blier *Les Valseuses* (1974) passe également par la région le temps d'une courte halte sur la Côte d'Opale, à Stella-Plage, à peine identifiable. Maurice Pialat y revient quant à lui pour le tournage de *Passe ton Bac d'abord* en 1979, à Lens en particulier (lycée Condorcet).

La dynamique reste relativement comparable dans les années 1980 (22 films tournés), époque de fondation du CRRAV, débouchant sur quelques œuvres majeures saluées par les festivals et/ou par le grand public comme *Sous le soleil de Satan* (Maurice Pialat, une fois encore, en 1987), primé à Cannes, ou *La Vie est un long fleuve tranquille* d'Etienne Chatiliez (1988), l'un des plus gros succès populaires parmi les films tournés dans la région.

1.1.2 Un pôle de tournage longtemps secondaire

Avant les années 1990, la place du nord de la France dans la géographie des tournages reste encore très secondaire. En 1985 par exemple, alors que 189 films sont produits en France¹⁸⁵ – dont 144 totalement français – le Nord-Pas-de-Calais n'accueille qu'un seul tournage sur son territoire.

Longtemps, les cinéastes privilégient les tournages en région parisienne, qui demeure le premier pôle de cinéma (Rot, 2019) ; ce pôle parisien concentre durablement les ressources et les talents dans une logique ancienne de centralisation – soutiens financiers, studios et grandes maisons de production, main d'œuvre, diversité des paysages et du patrimoine etc. En dehors de Paris, le sud méditerranéen assure aux cinéastes un ensoleillement précieux, notamment Marseille qui

¹⁸⁴ Le tournage de *L'Aveu* à Lille, 27/11/1969 : <https://www.ina.fr/video/I05242523>

¹⁸⁵ CNC, 2023.

s'impose précocement comme un grand pôle de production (Marcel Pagnol y implante sa propre société de production et ses propres studios à partir de 1937).

L'essor des tournages en décor dit « naturel » ne s'esquisse qu'à partir de la fin des années 1950, à la faveur d'une nouvelle génération de cinéastes de la Nouvelle Vague qui délaissent les studios (tournages *off location*)¹⁸⁶ et tentent de tourner *in situ*¹⁸⁷, ce que facilitent par ailleurs les innovations techniques en matière de prises de vue et de son et de nouvelles politiques de réduction des coûts. La période marque alors un lent déclin des studios – jusqu'à leur récent « retour en grâce » dans les années 2000.

Le faible nombre de productions tournées dans le Nord jusqu'au milieu des années 1980 peut également s'expliquer par la persistance de stéréotypes qui n'épargnent pas les cinéastes et les producteurs (climat, mines et décors sinistrés) et donc par l'image du territoire sur laquelle nous reviendrons au cours de notre étude. L'incertitude de la météo et le manque de lumière peuvent compliquer le travail des techniciens et menacer le calendrier du tournage, constituant une prise de risque pour les producteurs – même si nous verrons que les éléments météorologiques perçus comme des contraintes sont aussi, parfois, des ressources exploitées dans certaines productions sérielles en particulier.

Le territoire manque par ailleurs d'équipements (studios de tournage, de postproduction), de moyens, d'une politique d'accueil pour attirer et encadrer les tournages, l'écosystème actuel commençant à se structurer, lentement, à partir du milieu des années 1980.

Paradoxalement, même lorsqu'il s'agit d'évoquer le Nord à l'écran, la région n'est donc pas nécessairement choisie pour le tournage. La nouvelle division internationale du travail à l'œuvre n'exclut pas l'industrie du cinéma et favorise la délocalisation de productions même françaises. Encore dans les années 1990, lorsque Claude Berri réfléchit aux lieux de tournage de son adaptation de *Germinal* qui marqua si profondément la région, le choix du Nord-Pas-de-Calais n'allait pas de soi¹⁸⁸.

¹⁸⁶ Ainsi, l'une des adaptations de *Germinal*, celle d'Yves Allégret en 1962, est en partie tournée dans les studios de Boulogne-Billancourt. On privilégiait par ailleurs les pays d'Europe de l'Est pour les scènes extérieures.

¹⁸⁷ Éric Rohmer, par exemple, parfois qualifié de « géo-cinématographe » (Tufféry, 2011), accorde une attention majeure à l'espace qui va accueillir l'action ; il commence par esquisser les grandes lignes de son film, puis sillonne le territoire du tournage et s'imprègne des lieux qu'il perçoit comme des personnages qui lui permettent, dans un troisième temps, de rédiger précisément le scénario.

¹⁸⁸ « Depuis un certain nombre d'années, on assiste chez les cinéastes à une véritable ruée vers l'Est. Le dégel politique n'a fait qu'accentuer le phénomène. [...] là-bas, tout est moins cher et moins compliqué, du moins en principe » (Assouline, p. 15). Pierre Grunstein, le collaborateur de Berri dissuada finalement ce dernier en pointant la situation économique et sociale en Pologne et la barrière de la langue qui compliquerait le travail avec les techniciens et les figurants (Assouline, 1992, p. 117).

De multiples évocations audiovisuelles du Nord-Pas-de-Calais sont ainsi filmées à l'étranger, notamment en Europe de l'Est. Le *Germinal* d'Yves Allégret sorti en 1963, explicitement associé au Bassin minier, fut ainsi largement tourné en Hongrie qui, outre des « décors » miniers (dont un puits de mine de 1865), proposait des techniciens et des figurants bon marché, dans un contexte de déstalinisation rassurante.

Figure 8 : Le Bassin minier suggéré à partir du village d'Herceghalom, aux portes de Budapest



Source : INA, 02/06/1963, <https://fresques.ina.fr/memoires-de-mines/fiche-media/Mineur00009/tournage-de-germinal-par-yves-allegret.html>

Pierre Assouline rappelle d'ailleurs que les acteurs locaux du Bassin minier, et en particulier les Charbonnages de France, ne cherchèrent pas à recevoir ce tournage qui semblait davantage perçu comme une source de contraintes et de mauvaise publicité que de retombées positives (Assouline, 1992, p. 115). C'est donc dans le village d'Herceghalom, aux portes de Budapest (et de ses studios), qu'est érigé le décor du village de Montsou et son carreau de mine.

Durablement, bien des tournages évoquant le Nord échappent au territoire au profit d'autres États comme la Hongrie, la Pologne, la Tchécoslovaquie (et les studios AB Barrandov¹⁸⁹ qui restent plus que jamais, depuis les années 2000, un pôle majeur où sont tournés de nombreux blockbusters). Dans une logique capitaliste, la délocalisation des tournages favorise ainsi, paradoxalement, l'intégration des marges d'Europe de l'Est dont la marginalité socio-économique devient un facteur d'attractivité. Les faibles coûts de la main d'œuvre (techniciens, figurants, artisans...), des costumes, de la construction des décors ou de la location des studios, mais aussi les politiques fiscales incitatives qui se multiplient favorisent ces flux vers l'Est. On peut supposer que la fin de la guerre froide, l'accélération de l'intégration européenne et les dispositifs favorables aux coopérations et aux échanges intra-européens, de même que les progrès des transports et des NTIC, ont renforcé cette attractivité.

¹⁸⁹ Les acteurs du tourisme exploitent cette capacité à attirer les grandes productions cinématographiques pour promouvoir la ville comme destination touristique : <https://www.prague.eu/en/articles/prague-in-films-10534>

Ces pays doivent cependant faire face à leur tour à de nouveaux concurrents, comme la Roumanie par exemple (diversité de l'architecture et des paysages, coûts de production, professionnalisme de mieux en mieux reconnu des techniciens à l'échelle internationale, expliquant l'essor des tournages depuis les années 2000 : *Cold Mountain*, *Borat*, *Amen*, *Joyeux Noël*, la série *Wednesday/Mercredi*).

Photographie 3 : La mise en scène de l'Artois en guerre à Bucarest (*Joyeux Noël*, C. Carion, 2005)



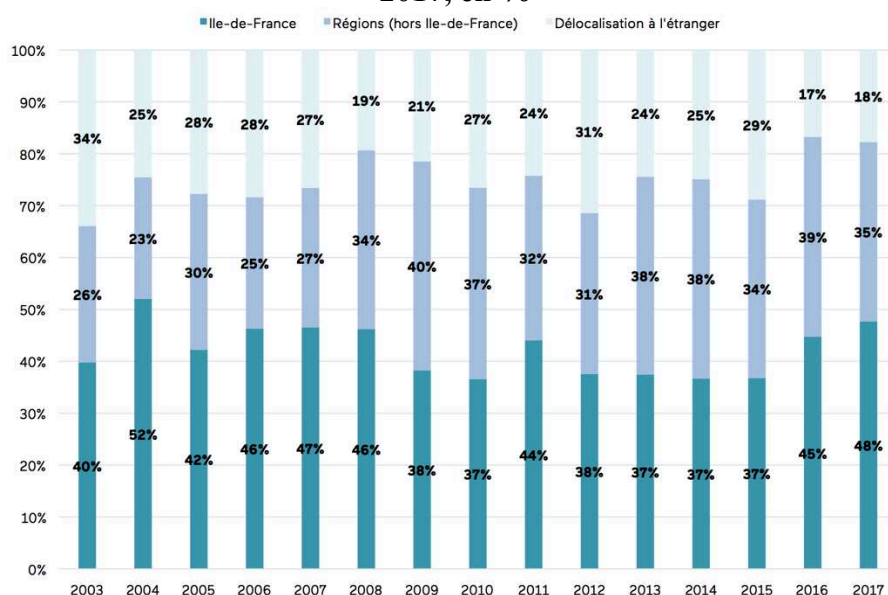
Source : Jean-Claude Lothar, 8/10/2004.

La part des productions françaises délocalisées reste non négligeable au début des années 2000 (*figure 9*). Des professionnels s'en émeuvent et appellent à une réaction politique dès les années 1990 en prônant par exemple une nouvelle politique en faveur de la création de studios :

« Pendant ce temps, en France, on achève bien les studios. Il y en a toujours eu beaucoup mais trop petits. Il ne reste plus que ceux de Boulogne-Billancourt [...], Épinay, Arpajon, Nice. Mais leur situation n'est guère brillante. Les techniciens français sont d'autre part souvent mieux défendus et mieux payés qu'en d'autres pays [...]. Paradoxe : plus la situation rend précaire la survie des studios français jusqu'à les pousser à la fermeture, plus les équipes françaises tournent à l'Est ou ailleurs avec des équipes portugaises ou italiennes. » (Assouline, 1993, p. 117)

Le mouvement de délocalisation semble être endigué dans les années 2010, en particulier grâce une véritable stratégie pensée à l'échelle nationale et pilotée par le CNC.

Figure 9 : Répartition des jours de tournage des films français par année entre 2003 et 2017, en %



Source : Film France, « Géographie des tournages de longs métrages en France », 2017 : http://www.languedoc-roussillon-cinema.fr/sites/default/files/documents/filmfrance_geographielm2017.pdf

1.1.3 L'affirmation d'un pôle de tournage depuis les années 1990

Les années 1990 (34 films recensés) constituent une période charnière pour notre étude. L'essor des tournages dans la région est bien entendu corrélé à celui qui existe à l'échelle nationale (*figure 10*), encouragé et protégé par les pouvoirs publics via le CNC, Centre national de la cinématographie (devenu en 2009 Centre national du cinéma et de l'image animée). Même si le rythme est très irrégulier, la barre des 200 films produits chaque année en France est presque systématiquement franchie depuis 2000 et même celle des 300, pour atteindre le chiffre record de 340 en 2021 – que l'on peut expliquer par le report des projets gelés ou ralentis par la pandémie de Covid-19.

Les films tournés dans la région restent très majoritairement des productions françaises mais la part des œuvres d'initiative française coproduits avec d'autres pays augmente significativement. Les coproductions, qui existent de longue date, deviennent plus nombreuses et régulières, d'abord avec la Belgique voisine, en particulier depuis les années 2000, au moment où ce cette dernière se dote d'outils et de politiques particulièrement attractifs pour les producteurs (56 % dans les années 2000¹⁹⁰, 80 % des coproductions dans les années 2010), loin

¹⁹⁰ Part des coproductions menées avec la Belgique au sein de l'ensemble des coproductions tournées dans la région Nord-Pas-de-Calais pendant la décennie (source : Unifrance).

devant l'Italie (premier partenaire de coproduction jusqu'au début des années 1980), la Suisse, l'Allemagne ou encore le Royaume-Uni. Les productions étrangères ou au sein desquelles la France est minoritaire sont plus rares mais deviennent un peu plus nombreuses à partir des années 2000 (5 depuis les années 1990).

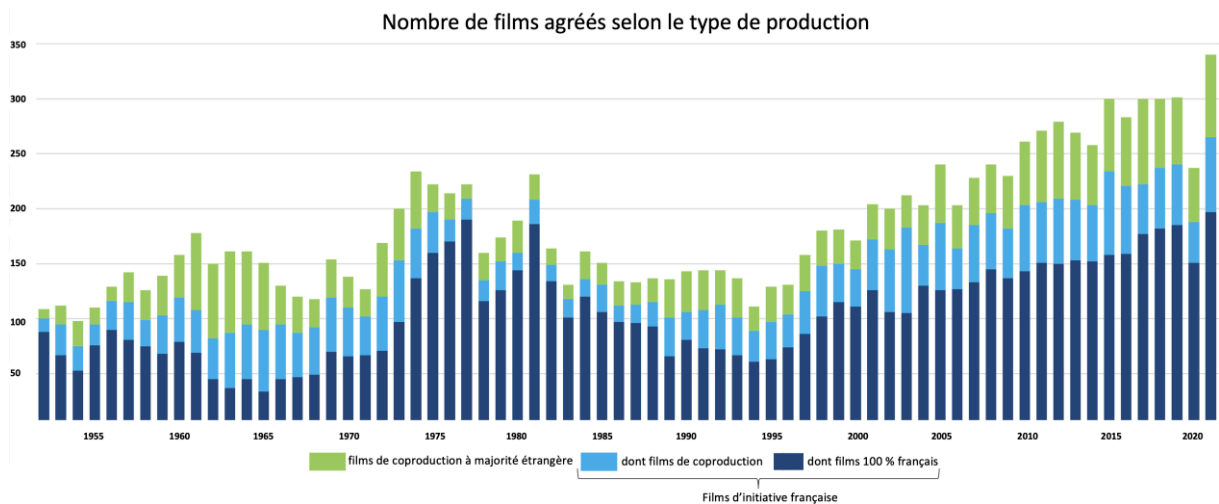
La décennie s'ouvre avec le tournage de quelques films marquants pour l'histoire cinématographique de la région, durablement associés à l'imaginaire collectif du Nord et liés à la marginalité (socio-économique) : *Nord* de Xavier Beauvois sorti en 1992, et surtout la fresque de Claude Berri, *Germinal*, en 1993.

La période marque aussi les débuts d'une longue série de tournages pour des réalisateurs qui se sont imposés comme des « ambassadeurs » prolifiques de la région et révélateurs de certaines de ses marges devenues territoires de tournages privilégiés, comme Arnaud Desplechin (*Comment je me suis disputé ... (ma vie sexuelle)*, 1996, à Roubaix), Bruno Dumont (*La Vie de Jésus*, en 1997), à Bailleul dans un premier temps puis sur la Côte d'Opale.

La dynamique se confirme à la fin de la décennie : 8 films sont tournés en 1998-1999, année de la consécration du « Nord » à Cannes, explicitement ancrés dans la région, dont *Karnaval* de Thomas Vincent (1999), au cœur du carnaval de Dunkerque ou *Ça commence aujourd'hui* de Bertrand Tavernier (1999).

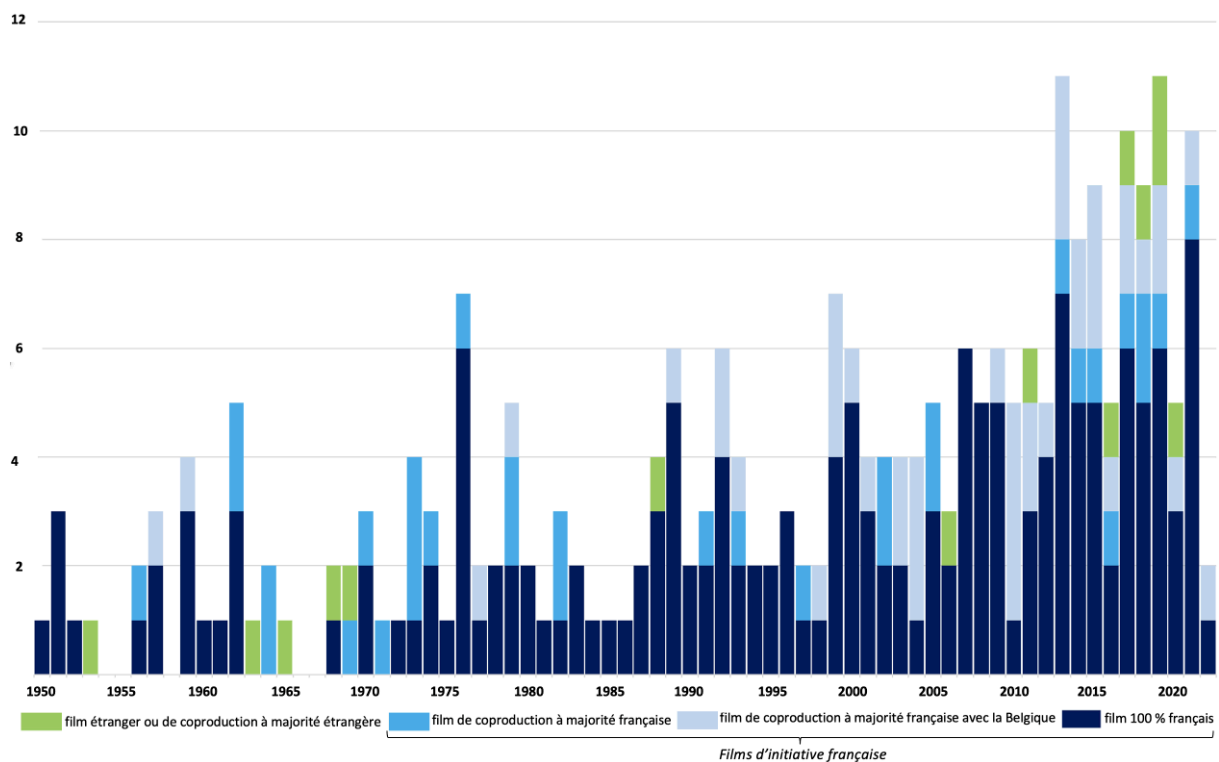
Ce sont ensuite 52 films qui sont tournés dans les années 2000. Le nombre de coproductions avec la Belgique s'affirme nettement, témoignant d'un effet des politiques incitatives menées par ce pays à partir des années 2000 pour attirer les producteurs et les inciter à y tourner ou à mobiliser des prestataires et sociétés de postproduction belges.

Figure 10 : L'évolution de production annuelle nationale de films en France¹⁹¹



Source : d'après CNC, 2023, <https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/statistiques/statistiques-par-secteur>
 Réalisation: N. Marichez, 2023.

Figure 11 : Nombre de tournages dans le Nord-Pas-de-Calais selon le type de production



Sources : Centre historique minier Lewarde, Film France, Granval, 2008, Joos, 2017, L2TC.com, Pictanovo, presse nationale et régionale, Unifrance.
 Conception et réalisation : N. Marichez, 2023.

¹⁹¹ Un film « d'initiative française » est un film dont le financement est intégralement ou partiellement (mais majoritairement) français.

Passées les années 1990, les films évoquant le Nord sans y être tournés deviennent rares (*Joyeux Noël*, *Un héros très discret* de Jacques Audiard en 1996 qui évoque, comme le roman éponyme, la ville de Lambersart sans y être tourné) ; quand on évoque le Nord, on vient le plus souvent y filmer sans trop d'hésitation.

Bien plus de films sont par ailleurs tournés (presque) intégralement dans la région et on note une timide diversification des genres représentés¹⁹². Cet essor se double d'un accroissement des jours de tournages et de leurs retombées sur le territoire régional. À l'inverse, le Nord accueille volontiers désormais le tournage de films évoquant pourtant d'autres lieux, d'autres régions, voire d'autres pays, que l'on songe au tournage d'une courte scène de *Gainsbourg, vie héroïque* (Johann Sfar, 2010) censée montrer l'artiste en Jamaïque... mais qui est en réalité tournée à Berck-Plage (*figure 12*) en disposant quelques accessoires susceptibles de suggérer la culture reggae et une tropicalité factice (cocotiers)¹⁹³.

Figure 12 : L'improbable tropicalité du Nord : *Gainsbourg (vie héroïque)* (2010)



Source : *Gainsbourg (Vie Héroïque)* (J. Sfar, 2010), capture d'écran.

C'est aussi l'occasion de souligner que, dans de nombreux films tournés dans la région (comme ailleurs), l'espace joue un rôle très variable, parfois secondaire, une simple toile de fond pas ou peu identifiable, si ce n'est par les habitants qui s'amuse à y reconnaître les lieux qui leur sont familiers.

Le nombre de tournages augmente encore nettement dans les années 2010 pendant lesquelles la région (dans ses anciennes limites administratives) accueille 80 films ; s'il s'agit d'abord de

¹⁹² Nous y reviendrons dans la troisième partie.

¹⁹³ Dossier de presse du film, <https://medias.unifrance.org/medias/192/164/42176/presse/gainsbourg-vie-heroique-dossier-de-presse-francais.pdf>

films français et de coproductions européennes (belges en premier lieu), quelques productions étrangères remarquables, et d'abord *Dunkerque* de Christopher Nolan, s'y implantent¹⁹⁴. Le rythme de progression, forcément freiné ou compliqué par la pandémie en 2019-2020, semble se poursuivre au début des années 2020.

Le Nord-Pas-de-Calais – et les Hauts-de-France plus largement – s'affirment comme l'un des principaux pôles régionaux de tournages. Acteurs locaux et médias (*La Voix du Nord*) s'en félicitent régulièrement insistant sur le statut nouveau du territoire comme « terre de cinéma »¹⁹⁵, même s'il convient de préciser que d'autres régions se félicitent de dynamiques comparables et s'efforcent d'améliorer leur rang dans les classements, preuve que la course aux tournages se mènent aussi à l'échelle nationale.

L'essor au tournant du XXI^e siècle (qui accompagne la dynamique nationale) témoigne d'une évolution profonde des logiques de localisation des activités de production cinématographique et audiovisuelle mais aussi des effets des politiques nouvelles menées par les acteurs locaux et régionaux en matière de cinéma¹⁹⁶.

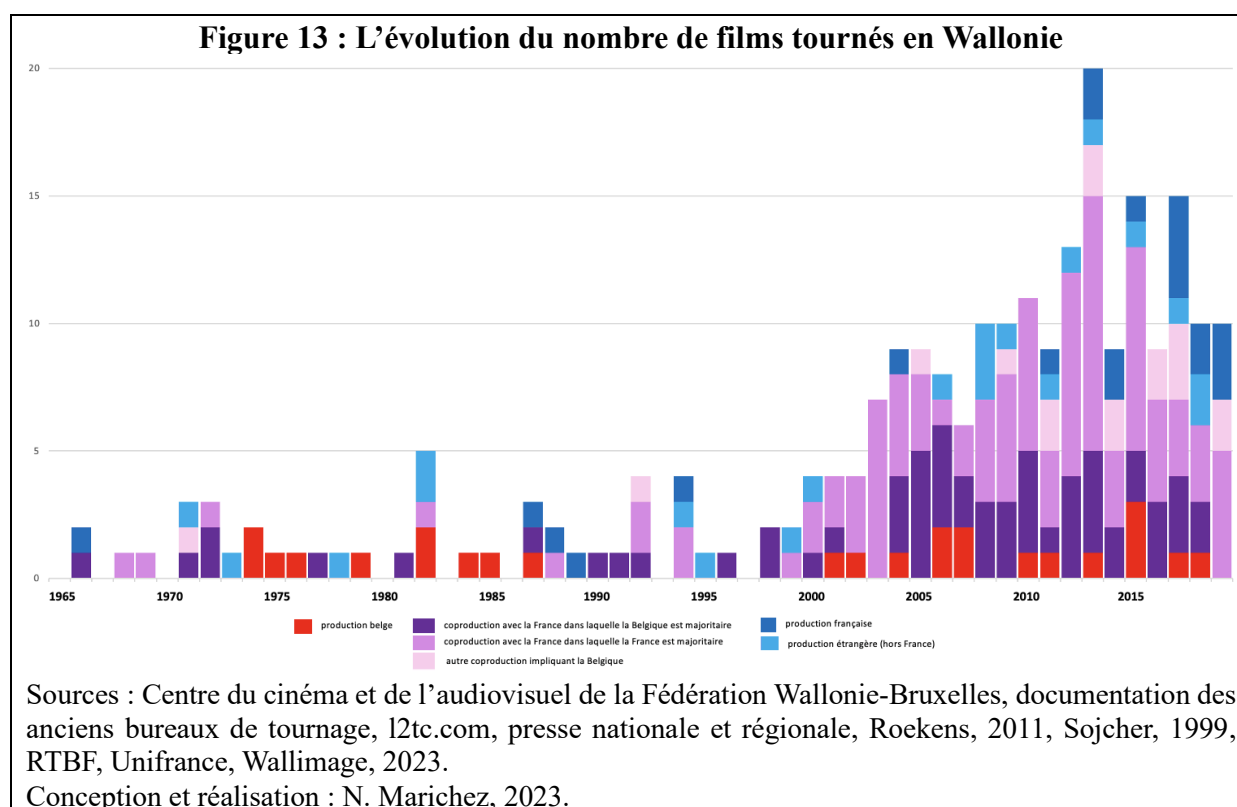
Le tournant, à partir des années 1990, s'inscrit en effet dans un contexte d'accélération de la décentralisation et de la régionalisation, propice aux transferts de production, à l'apparition d'outils et de politiques qui favorisent rapatriement ou maintien des activités sur le territoire national et régional. Nous reviendrons plus loin sur ces facteurs et sur le rôle des acteurs qui s'efforcent d'accroître l'attractivité des espaces de la région aux yeux des producteurs français mais aussi, parfois, étrangers.

¹⁹⁴ La région accueille en 2019 une première production indienne, *World Famous Lover*, romance de Kranthi Madhav avec Vijay Deverakonda dont une partie de l'intrigue se déroule en France.

¹⁹⁵ *La Voix du Nord*, « Films et séries : mais pourquoi viennent-ils donc tourner dans le Nord et le Pas-de-Calais ? », 02/02/2021.

¹⁹⁶ Nous y reviendrons plus précisément dans le chapitre suivant.

1.2 Une émergence plus tardive en Wallonie



1.2.1 Une *terra incognita* pour les cinéastes jusqu'aux années 1960

La Wallonie est une terre quasiment ignorée par les tournages de cinéma jusqu'au milieu des années 1960 (5 recensés, dont la comptabilisation comme « longs métrages de fiction » est par ailleurs discutable). Ils deviennent ensuite plus fréquents mais encore irréguliers jusqu'à la fin des années 1980. Le véritable essor ne commence qu'au tournant des années 2000, avant une montée en puissance remarquable dans les années 2010.

La faiblesse de la production nationale belge limite naturellement et sur un temps long le nombre de tournages sur le territoire. Frédéric Sojcher souligne dans sa thèse qu'il n'y a globalement pas de volonté politique de faire émerger un cinéma « national » en Belgique avant les années 1950 (Sojcher, 1999) ; ce cinéma belge s'affirme tardivement et progressivement, la fédéralisation du pays amplifiant en réalité la dissociation entre un cinéma belge d'expression française (davantage bruxellois que « wallon » en termes de tournages) et un cinéma flamand. Le nombre limité de productions cinématographiques belges qui plus est francophones, du moins jusqu'aux années 2000, s'explique par différents facteurs (Collard *et al.*, 2016), notamment le coût élevé qu'elles représentent et la difficulté de les amortir en raison d'un marché national réduit et par ailleurs fragmenté sur le plan linguistique ; pour exister, le cinéma

belge doit très tôt recourir aux coproductions et/ou bénéficier d'aides vitales, notamment européennes (Sojcher, 1999) ; l'abondante production française, diffusée et très consommée en Belgique francophone, tend par ailleurs à étouffer une offre endogène. Jusqu'à nos jours, la grande majorité des œuvres d'expression française produites en Belgique restent d'ailleurs des coproductions (78,2 % des longs métrages en 2017¹⁹⁷), très souvent menées avec la France. Faute de pouvoir s'exprimer dans un format cinématographique peu soutenu par les pouvoirs publics, ceux qui sont considérés comme les « premiers cinéastes belges » comme Henri Storck – reconnu comme tel *a posteriori* (Sojcher, 1999) – ou Charles Dekeukeleire, investissent le film documentaire, qui devient une « spécialité belge » (Sojcher, 1999, T.3, p. 18), en réponse aux commandes d'acteurs publics ou d'industriels.

Encore après la fin de la Seconde Guerre mondiale, le corpus de films produits ou tournés en Belgique et qui plus est en Wallonie reste mince. Le débarquement dans le Borinage, en septembre 1955, d'une équipe hollywoodienne et de l'acteur américain Kirk Douglas à la faveur du tournage de *La Vie passionnée de Vincent Van Gogh* (V. Minnelli) fait l'événement et marque durablement les esprits, mais ne constitue qu'une belle exception.

1.2.2 Un essor fragile des tournages de coproductions

Si les tournages en Wallonie restent rares, les années 1960 constituent toutefois « une césure » (Sojcher, 1999) dans l'histoire du cinéma belge qui n'est pas sans effet sur notre sujet. Les premières aides sélectives en faveur de films belges à partir de 1965¹⁹⁸, même si leur bilan est mitigé, contribuent à la production d'œuvres « nationales » et, parfois, à quelques tournages en territoire wallon. Dès 1967, alors que la fédéralisation se profile, est créée la Commission de Sélection des Films (CSF) chargée de promouvoir et de soutenir la création cinématographique belge francophone tandis que la Commission flamande tendra à investir et à soutenir « ses » films. *Jeudi on chantera comme dimanche* de Luc de Heusch (1967), tourné dans la région de Liège, est le premier film qui bénéficie de cette aide de la nouvelle Commission du Film.

À la même époque, la coproduction, indispensable, est déjà forte entre la Belgique et la France, encouragée par un accord entre les deux États dès 1962, précisant bien, dans l'article 3, que, sauf cas particuliers, « les prises de vue des films de coproduction devront avoir lieu sur le

¹⁹⁷ UNESCO, 2023. <http://data.uis.unesco.org/?lang=fr&SubSessionId=dd52800d-4771-4205-84ff-c80be1ed321f&themetreeid=-200>

¹⁹⁸ Un système de subventions est d'abord mis en place en Flandre avant d'être décliné, à partir de 1967 (avec une mise en application en 1968), au sud du pays (Sojcher, 1999, tome 2).

territoire de l'un ou des deux pays contractants¹⁹⁹ ». Si les effets en termes de tournages sur le territoire wallon sont assez minces dans un premier temps, quelques œuvres belges y sont partiellement tournées. André Delvaux filme ainsi dans la province de Luxembourg *Un soir, un train*, adapté d'un roman de Johan Daisne, censé se dérouler dans le cadre d'une université flamande (Louvain) qui accueille aussi des francophones ; on y suit un professeur de linguistique qui y travaille et partage la vie d'une Française qui se sent mal en Flandre ; cette coproduction censée démarrer en Belgique flamande réunit des acteurs français de premier plan (Yves Montand, Anouk Aimée) et est également tournée en France, dans les studios de Billancourt dans les Hauts-de-Seine. Delvaux, parfois présenté dans le monde du cinéma comme le père du cinéma belge moderne (il reçoit un Magritte d'honneur pour l'ensemble de sa carrière en 2011)²⁰⁰ est, pour Frédéric Sojcher, l'un des rares cinéastes qui, dans un contexte pourtant défavorable, « continuera à exprimer le mélange des deux cultures, tournant alternativement ses films en français ou en flamand » (Sojcher, 1999, p. 20). En effet, ces années 1960 marquent aussi pour F. Sojcher (Sojcher, 2020) la confirmation d'une dissociation entre un cinéma flamand produisant des films en langue flamande qui rencontrent un succès en salle en Flandre et un cinéma wallon dominé par des films aux « univers singuliers » salués par la critique et récompensés dans les festivals internationaux²⁰¹ sans rencontrer le succès auprès du public belge ; la fédéralisation activée à la même époque ne fit qu'accentuer une dissociation identitaire, confirmant la faiblesse des échanges entre les deux parties de la Belgique (Sojcher, 1999).

Quelques productions belges (francophones) ou coproductions majoritairement belges (avec la France essentiellement) continuent d'être tournées ponctuellement sur le territoire dans les années 1970-1980. En 1981, *Le Grand Paysage d'Alexis Droeven* de Jean-Jacques Andrien, réalisateur wallon, constitue une œuvre remarquable qualifiée de « premier film d'un cinéma wallon » dans *Le Monde*²⁰² ; il évoque les mutations difficiles de l'agriculture au pays de Herve dans un contexte d'intégration européenne²⁰³. Le cinéaste explore également l'univers urbain et industriel de Verviers dans *Australia* quelques années plus tard, en 1989.

¹⁹⁹ Accord signé à Paris le 20 septembre 1962.

https://audiovisuel.cfwb.be/fileadmin/sites/sgam/uploads/Aides/Autres_aides/Aides_internationales/accord_coproduction_Belgique_France_1962.pdf

²⁰⁰ « C'est le dernier maître [...]. C'est celui qui a ouvert la porte du cinéma belge dans laquelle nous nous sommes engouffrés » dira Jaco Van Dormael l'année de son décès, en 2002 (*La Libre*, 5/10/2002).

²⁰¹ Le film *Le Maître de musique* de Gérard Corbiau obtient même l'Oscar du meilleur film en langue étrangère en 1989.

²⁰² José Fontaine, dans *Le Monde*, 26/03/1981

²⁰³ *Vase de nocces* en 1974 était déjà une autre évocation pour le moins originale et dérangeante du monde rural et de ses marginaux par Thierry Zéno.

La Wallonie accueille à nouveau, ponctuellement, quelques scènes parfois brèves de films étrangers (*L'Aveu*) ou de coproductions franco-belges comme *Le Far West* (1973), œuvre sans lendemain du chanteur Jacques Brel ancrée dans une Belgique sillonnée par la petite troupe de personnages. Si une coproduction n'implique pas nécessairement un tournage sur le sol belge, et encore moins wallon, il convient toutefois de souligner qu'elle peut avoir des retombées sur l'ensemble du territoire en assurant par exemple le recrutement de techniciens et de comédiens ou encore des locations de matériel.

Le nombre de tournages s'accélère, de manière irrégulière, dans les années 1990, en particulier grâce aux coproductions avec la France qui se multiplient, mais la Wallonie n'est pas encore un pôle de tournage notable. Si Éric Barbier vient chercher en Wallonie quelques décors ferroviaires (Couvain) ou minier (Marchienne-au-Pont dans la banlieue de Charleroi) pour *Le Brasier*, Claude Berri en 1992, pour *Germinal*, n'étend son périmètre de tournage en Belgique que pour y intégrer quelques châteaux (château de Louvignies à Soignies, de la Folie à Écaussinnes). Plusieurs films d'initiative française qui connaîtront un certain succès populaire intègrent alors la Wallonie dans leurs décors même si celle est peu visible à l'écran (*Les Anges gardiens*, J.-M. Poiré, 1995).

Si quelques cinéastes belges francophones ont déjà été reconnus par la critique et par les professionnels comme Chantal Ackerman ou Jean-Jacques Adrien dans les années 1980, ce sont les années 1990 qui permettent au grand public (également en France) de découvrir quelques films soutenus financièrement (en partie) par le Centre du cinéma et de l'audiovisuel (CCA) et la Commission de sélection des films de la Communauté française de Belgique (devenue Fédération Wallonie-Bruxelles depuis 2011) comme *C'est arrivé près de chez vous* (R. Belvaux, A. Bonzel, B. Poelvoorde, 1992), tourné en partie seulement en Wallonie, qui propulse la carrière de Benoît Poelvoorde. Ces productions font en effet émerger de nombreux comédiens (la Liégeoise Marie Gillain) et réalisateurs belges comme Benoît Mariage, qui signe *Les Convoyeurs attendent* en 1999, ou Jaco Van Dormael, « porte-drapeau d'un cinéma belge de qualité qui s'exporte » (Sojcher, 1999, p. 8, tome 3), avec *Toto le héros*, 1991 (œuvre soutenue par les deux commissions du film belges mais surtout tournée dans la région de Bruxelles, à Watermael-Boitsfort) puis avec *Le Huitième Jour* ou encore *Mr Nobody* (en partie tournés en Wallonie). Les frères Dardenne, également venus du documentaire et qui donnent volontiers à leurs fictions « une forme documentarisante » (Gabriel, 2010), ancrent enfin leurs premiers films dans la région et plus précisément à Seraing (*Je pense à vous* en 1992, puis *La Promesse* en 1996).

Si un cinéma belge (francophone) a bien émergé, la Wallonie reste peu visible et le journaliste Léon Michaux (cité dans Sojcher, 1999, t.3, p. 152) s'interroge encore dans *Le Matin* en septembre 1998, dans un article intitulé « Invisible Wallonie ? » :

« Y aurait-il une incapacité à filmer la Wallonie ou de Wallonie ? Une cécité ? Des zones de blanc comme sur des vieilles cartes de géographie ? La Wallonie (et ses habitants) serait-elle dépossédée de son image ? [...] Si l'exil à Paris est une réalité, l'exil à Bruxelles en est un autre, considérée celle-là comme tout à fait admise et d'une certaine façon, naturelle ».

1.2.3 Un net essor des tournages sur le sol wallon depuis les années 2000

L'essor des années 2000 n'en est que plus spectaculaire. À partir de 2002, les tournages en Wallonie sont croissants et presque incessants ; on n'en compte jamais moins de quatre chaque année – le plus souvent 5 à 10 et parfois plus dans les années 2010 (21 en 2023) ; le nombre de tournages égale voire dépasse chaque année celui des Hauts-de-France même si les chiffres sont difficilement comparables²⁰⁴.

Les films belges, rares et ponctuels pendant quatre décennies, deviennent plus nombreux et réguliers dès le début des années 2000 (*Un honnête commerçant*, *Hop*). Le nombre de coproductions à majorité belge s'accélère lui aussi et concerne 2 à 5 films par an ; c'est notamment le cas du cinéma des Dardennes largement ancré en Wallonie et dans la région de Liège en particulier. Ils appartiennent à une nouvelle génération de cinéastes belges désormais soutenus par de multiples organismes et fonds qui permettent de faire naître des films souvent d'initiative belge francophone (*tableau 2*).

Il faut y ajouter la part, croissante elle aussi, des coproductions minoritaires belges, le plus souvent menées avec la France, avec laquelle la Wallonie bénéficie d'une proximité géographique et linguistique et d'un star-system commun, partiellement (re)connu de chaque côté de la frontière. De nombreux comédiens belges francophones rejoignent ainsi l'affiche de ces coproductions comme Benoît Poelvoorde, Virginie Efira, François Damiens, Olivier Gourmet ou Jérémie Renier. La Belgique et la Wallonie en particulier bénéficient plus souvent d'une visibilité à l'écran (et de tournages) comme dans *Le Vélo de Ghislain Lambert* (P. Harel, 2001) ou *Dikkenek* (O. Van Hoofstadt, 2006).

²⁰⁴ La Wallonie couvre près de la moitié du territoire belge rendu très attractif par des dispositifs fiscaux comme le *Tax Shelter* ; 26 régions françaises (avant 2016) se partagent en revanche l'ensemble des tournages implantés en France.

Tableau 2 : Des cinéastes belges qui tournent en Wallonie

Réalisateur	Origine géographique	Nombre de films tournés en Wallonie	Date du 1 ^{er} long métrage réalisé	Exemples de films
Jean-Pierre et Luc DARDENNE	Province de Liège (Engis, Awirs)	8	1987	<i>La Promesse</i> <i>Rosetta</i> <i>Le Fils</i> <i>L'Enfant</i>
Bouli LANNERS	Moresnet-Chapelle, La Calamine (Cantons de l'Est)	4	2004	<i>Ultranova</i> <i>Eldorado</i> <i>Les Géants</i>
Joachim LAFOSSE	Uccle	4	2004	<i>Élève libre</i> <i>Nue propriété</i>
Olivier MASSET-DEPASSE	Charleroi	3	2008	<i>Cages</i> <i>Duelles</i>
Jaco VAN DORMAEL	Ixelles/Bruxelles	3	1991	<i>Toto le héros</i> <i>Le Huitième jour</i>
Fabrice du WELZ	Bruxelles	3	1997	<i>Calvaire</i>
Lucas BELVAUX	Namur	2	1993	<i>La Raison du plus faible</i> <i>Chez nous</i>
Yolande MOREAU	Bruxelles	1	2004	<i>Henri</i>

Conception et réalisation : N. Marichez, 2023.

Ces coproductions restent encouragées et précisées par un nouvel accord de coproduction entre la France (le CNC) et la Communauté française de Belgique (le Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel) signé le 16 mai 2004 et amendé le 20 décembre 2020 – qui a remplacé le premier accord de coproduction alors signé entre la France et la Belgique en 1962, avant la fédéralisation²⁰⁵. Le cadre garantit une grande souplesse dans la répartition des parts de chaque coproducteur (oscillant de 10 à 90 % du coût agréé de l'œuvre) ; le texte précise que la coproduction doit être une collaboration effective et que le coproducteur minoritaire (la Belgique le plus souvent, mais cela est de moins en moins systématique) apportera au minimum un auteur ou un technicien cadre, un interprète dans un rôle principal (ou deux dans un rôle secondaire).

Dans les années 2010, davantage de coproductions sont menées avec d'autres partenaires européens (Luxembourg, Suisse, Allemagne, Pays-Bas) ou non (Canada/Québec). Les

²⁰⁵ Accord cinématographique entre le gouvernement de la République française et le gouvernement de la Communauté française de Belgique, signé à Cannes le 16 mai 2004.

https://www.cnc.fr/cinema/reglementation/belgiquefrance--accord-de-coproduction-du-16-mai-2004_125061

tournages sur le sol wallon d'œuvres flamandes restent plus rares cependant (*Daens* de Stijn Coninx en 1992, qui évoque la vie d'un prêtre catholique flamand à la fin du XIX^e siècle).

Si la Wallonie accueille plus que jamais des productions françaises qui tournent tout ou partie sur son territoire, celles-ci, qui sont parfois de grosses productions (*Largo Winch 2*, *Les Profs 2*, plusieurs films de Dany Boon), sont loin d'évoquer explicitement la Belgique et diluent volontiers la Wallonie dans un espace diégétique censé évoquer la France (*L'Échange des Princesses*, *Les Visiteurs 3*, *La Révolution*, *Jeux d'enfants*, *Potiche*) ou même, plus précisément, le nord de la France (*Bienvenue à Marly-Gomont*) ; la Wallonie apparaît ainsi comme une périphérie intégrée aux tournages de films français.

Elle accueille également de plus en plus de productions étrangères (néerlandaises, allemandes) dans les années 2010 dont des superproductions américaines parfois remarquables (*Le Cinquième pouvoir/The Fifth Estate* de Bill Condon en 2013 qui revient sur la création de WikiLeaks par Julien Assange, le film de science-fiction *Gemini Man* d'Ang Lee avec Will Smith en 2019 ou encore le thriller fantastique *Mandy* de Johann Johansson avec Nicolas Cage en 2018).

Cet essor très net devra naturellement être mis en relation, parmi d'autres facteurs, avec des politiques impulsées à différentes échelles pour attirer les productions et les tournages sur le territoire belge (le *Tax Shelter*, incitatif fiscal créé par l'État fédéral belge dès 2003) ou sur le territoire wallon plus précisément (création du Fonds Wallimage dès 2000).

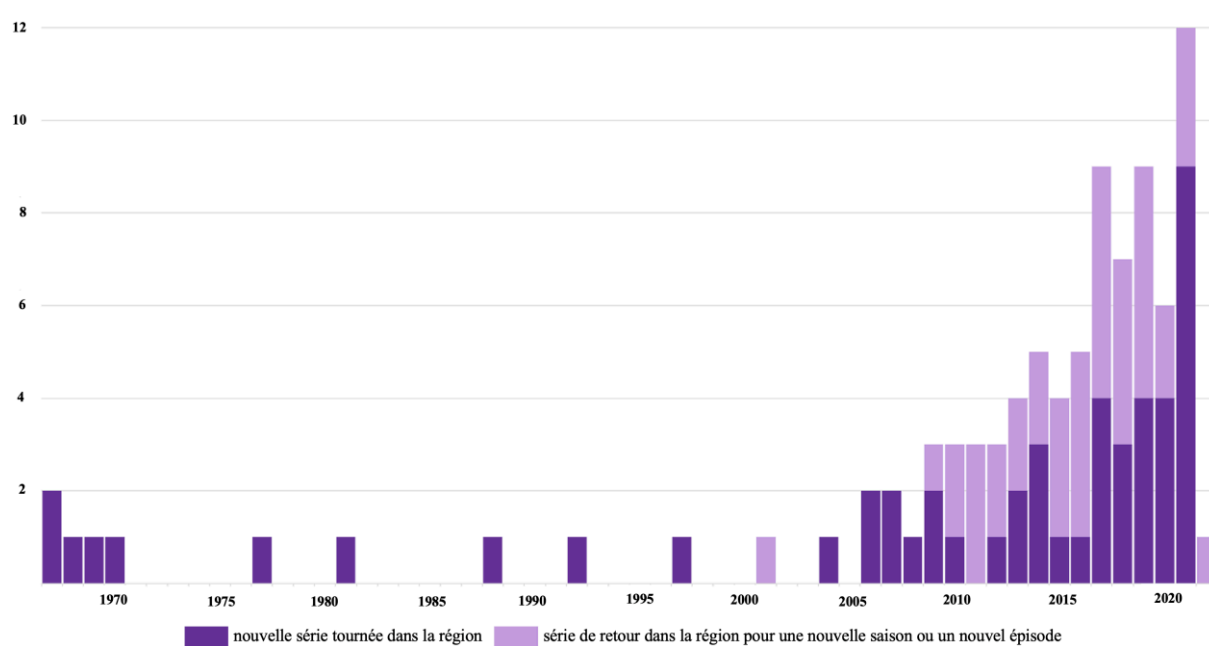
1.3 De nouvelles terres de séries ?

1.3.1 Un essor récent mais spectaculaire des tournages de séries dans le Nord-Pas-de-Calais

Si Paris reste de très loin le premier pôle d'accueil des tournages en France, les régions, et notamment l'ancienne région Nord-Pas-de-Calais, accueillent depuis les années 2000 un nombre croissant de fictions TV (françaises surtout ou d'initiative française) et de séries en particulier²⁰⁶.

²⁰⁶ En 2016, les régions françaises (hors Ile-de-France) ont accueilli 52 % des tournages de fictions TV françaises, contre 37 % en 2015, soit une progression de 40 %, source : France 3, 2017, <https://france3-regions.francetvinfo.fr/hauts-de-france/hauts-france-region-presque-podium-tournages-fictions-francaises-1331111.html>. En 2019, sur 8 374 jours de tournage de fictions françaises, 5 223 le furent en région (hors Ile-de-France) contre 2 834 en Ile-de-France (le reste à l'étranger), source : Film France, « 2019, géographie des tournages ».

Figure 14 : Le nombre de séries tournées dans le Nord-Pas-de-Calais



Sources : Lebtahi, 2005, médias régionaux et nationaux, presse régionale (*La Voix du Nord*), Joos, 2017, Pictanovo, l2tc.com.

Conception et réalisation : N. Marichez, 2023.

Si la France produit déjà des séries, elles sont quasiment inexistantes sur le territoire régional jusqu'aux années 1990 (*figure 14*). Les plus anciennes que nous repérons sont le feuilleton *Rue barrée* (26X13 épisodes) diffusé à l'été 1967 sur la première chaîne de l'ORTF et dont une partie du tournage se tient à Saint-André-lez-Lille, ou encore *L'Homme du Picardie*, en 1968 (mais plusieurs fois rediffusé), qui navigue sur le Deûle. On compte également quelques rares mini-séries comme *Émile Zola ou la conscience humaine* (Stellio Lorenzi, 1978) ou *Sans Famille* dont les personnages sillonnent le territoire (Jacques Ertaud, 1981).

Ces tournages restent très espacés et ponctuels ; en 1969, le journaliste, étonné, demande ainsi à Bernard Hecht de justifier son choix d'ancrer sa série *La Malle de Hambourg* dans le Nord²⁰⁷. Les œuvres en question sont plutôt ce qu'on appellerait des feuilletons, comme *Adieu mes quinze ans*, inspiré du roman de Claude Campagne et situé dans le Boulonnais en 1971.

²⁰⁷

« - Pourquoi avez-vous choisi de tourner dans le Nord ?

- Parce que moi-même je suis originaire du Nord ; j'ai vécu longtemps avant la guerre à Lille. Le Nord évoque pour moi un bon nombre de souvenirs d'enfance et d'une manière assez naturelle je situe les histoires que j'écris dans la région du Nord. »

Source : INA, 17/09/1969, <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/rcf99003882/tournage-du-feuilleton-la-malle-de-hambourg>

Maria Vandamme de Jacques Ertaud (1989), à nouveau adaptée d'un roman (de Jacques Duquesne) et qui se passe dans l'Artois du XIX^e siècle, bénéficie en 1989 d'une exposition forte sur TF1, alors à l'apogée de sa puissance en termes d'audience. La série *Fantômette* diffusée sur France 3 en 1993, qui préfigure le format des séries d'AB Productions en vogue à l'époque, est tournée à Villeneuve d'Ascq l'année précédente mais il n'est guère aisé de retrouver des signes de nordicité derrière la ville fictive de Framboisy imaginée dans la série littéraire de Georges Chaullet. Quelques épisodes des aventures de *Maigret* (1967-1990, avec Jean Richard) sont également accueillis.

Dans les années 1990, les « films de fiction » de 90 minutes, souvent policiers, valorisés dans les grilles de programme des grandes chaînes (*Navarro, Julie Lescaut, L'Institut...*), restent souvent concentrés dans la région parisienne ; quelques héros sillonnent toutefois la province et passent notamment par le nord de la France, générant quelques tournages ponctuels (le médecin Fabien Costa ou Louis la Brocante). La saga *Louis la Brocante* commence d'ailleurs dans la région de Lille en 1997 et retrouve les chemins de la capitale des Flandres en 2001 pendant la Grande Braderie.

Les tournages de séries (sans saison 2) s'accroissent dans des registres divers dans les années 2000, profitant notamment des équipements audiovisuels de Wallery-Arenberg (*La Compagnie des glaces, Le Réveillon des bonnes*). Ils s'accroissent nettement à partir de 2006, date après laquelle sont tournées la grande majorité des 50 séries recensées²⁰⁸. Depuis, au moins une nouvelle série est tournée chaque année dans le Nord ou le Pas-de-Calais.

Dans les années 2010, après la naissance de Pictanovo, elle parvient à attirer 3 ou 4 – et même jusqu'à 9 – nouvelles séries chaque année, signe à la fois d'un essor de la production sérielle à l'échelle nationale (et internationale) et de la capacité de la région à s'y intégrer voire de la susciter en la coproduisant.

Des saisons entières se succèdent désormais dans la région – *Baron Noir, HPI, La Vie devant elles* –, parfois sur une durée particulièrement longue (*Commissaire Magellan* dont les 10 saisons sont diffusées entre 2009 et 2021, puis *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie* depuis 2008).

La région compte un nombre non négligeable de séries couronnées par un grand succès d'audience pour les chaînes qui les diffusent voire les coproduisent comme *HPI* (3^e série française la plus visionnée de l'histoire de la télévision²⁰⁹) ou *Les Petits Meurtres d'Agatha*

²⁰⁸ Ce serait bien plus en intégrant la Picardie et en particulier les châteaux de l'Oise qui concentrent les tournages.

²⁰⁹ <https://www.ozap.com/actu/audiences-hpi-entre-dans-l-histoire-de-la-tele/605019>

Christie (4 à 5 millions de téléspectateurs par épisode), figurant parmi les séries préférées des Français.

L'anthologie *Meurtres à...*, dont chaque épisode est, depuis 2013, explicitement ancré dans une ville de France, s'installe à plusieurs reprises dans la région : l'épisode centré sur Dunkerque est diffusé en 2017, celui consacré à Lille en 2019 ; en 2018, le Valenciennois accueille un épisode finalement rebaptisé *Les Disparus de Valenciennes*.

Ces séries sont relativement diverses et témoignent de la recomposition timide du paysage sériel à l'échelle nationale à cette même époque : on dénombre à la fois quelques mini-séries soutenues par les médias locaux (France 3 Hauts-de-France, Wéo qui soutiennent des short-coms et webséries comme *Les Chicons* ou *La TRI*) et des séries internationales « de prestige » (destinées aux plateformes comme Netflix ou à Canal +) telle la série franco-britannique *Tunnel* ou la série française *Braqueurs*²¹⁰, rappelant que le marché de la fiction est de moins en moins local ; « fabriquées » localement, certaines séries sont exportées, parfois au-delà même du monde francophone²¹¹.

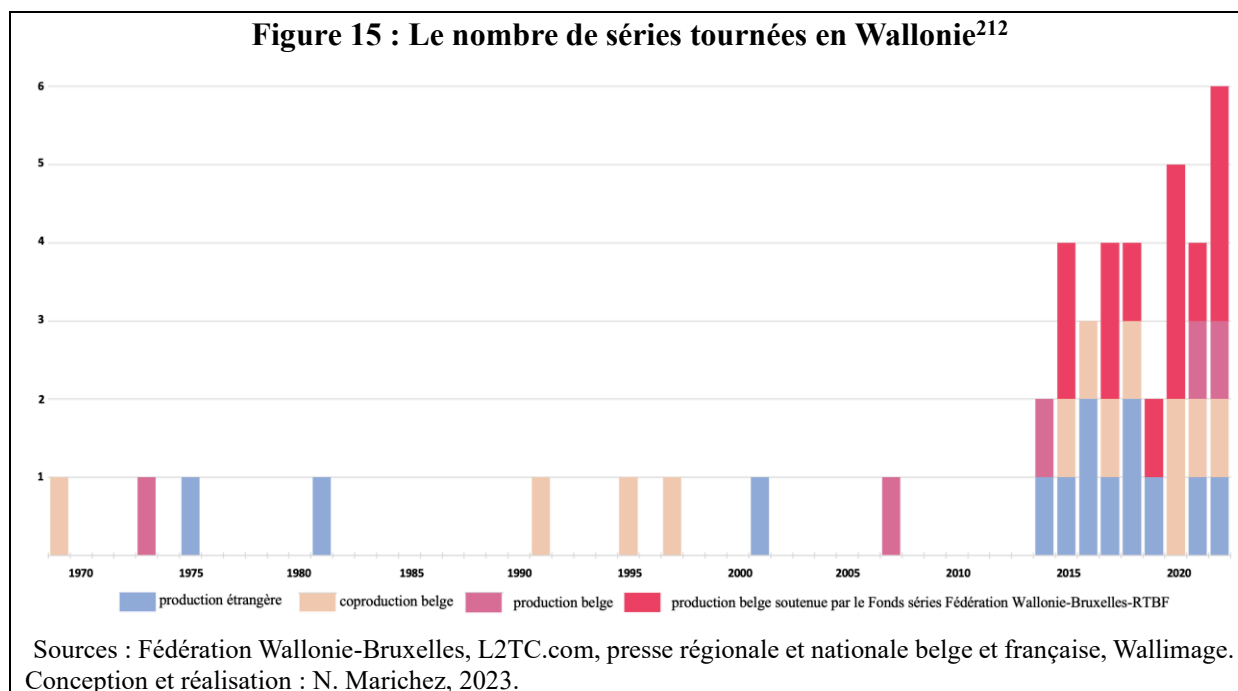
Plus de la moitié des séries tournées relèvent du genre policier (2/3 des séries accueillies entre 2000 et 2020), largement favorisé, de longue date, par les chaînes de télévision qui y voient une valeur sûre en termes d'audience, susceptibles de rassurer les publicitaires ; la manière d'aborder ce genre est toutefois diverse et originale, les enquêtes menées par des personnages excentriques (*HPI*, *Capitaine Marleau*), décalés (*P'tit Quinquin*) ou dans une ambiance vintage (*Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*) constituant les principaux succès populaires tournés dans la région. On note à l'inverse une sous-représentation – du moins jusqu'à ce jour – des séries fantastiques et de science-fiction (à l'exception de *La Compagnie des Glaces*, tournée à Arenberg), des séries d'aventure, des comédies romantiques ou des feuilletons du quotidien qui restent concentrés dans le sud de la France. La géographie des séries françaises révèle ainsi une relative persistance de spécialisations régionales, le Midi restant jugé plus propice aux feuilletons quotidiens et aux grandes sagas tandis que le Nord constituerait davantage jusqu'à ce jour une terre de polars.

²¹⁰ En décembre 2023, la région accueille pour quelques jours le tournage de la série américaine *The Walking Dead : Dary Dixon*, dérivée de *The Walking Dead* et diffusée sur la chaîne AMC. Il s'agit de la première fois qu'une série américaine d'une telle envergure délocalise une partie de son tournage dans les Hauts-de-France (au Portel précisément).

²¹¹ *HPI* obtient en 2021 le Prix Unifrance de l'export audiovisuel, qui récompense les programmes les mieux vendus dans le monde, dans la catégorie fiction.

1.3.2 La multiplication des tournages de séries belges en Wallonie depuis les années 2010

La Wallonie reste longtemps en marge des lieux de production de séries et des univers diégétiques explorés par ces dernières. Si nous ne dénombrons à l'été 2022 que 27 séries tournées sur le territoire, l'essor est pourtant très net à partir des années 2010 (*figure 15*).



Avant les années 2010, la Wallonie n'est pas une terre de tournage de séries. Nous recensons deux séries belges, dont une déjà ancienne, le feuilleton *Le Renard et l'anneau d'or*, de Jacques Boigelot et Nathan Grigorieff, diffusé en 1974 et tourné dans l'Ardenne belge. En 2008, *L'Empereur du goût (De Smaak van De Keyser)* de Steph Wouters est un rare cas de coproduction par la RTBF et la chaîne flamande VRT – la presse saluant une « série belgo-belge »²¹³ – mais son ancrage est d'abord flamand ; la série, qui mêle deux périodes - une enquête de 2007 concernant la famille De Keyser amène à replonger dans l'époque de la Seconde Guerre mondiale – étend son tournage de l'autre côté de la Belgique, notamment pour exploiter le même décor de Couvin qui constitue un pôle majeur de tournage.

²¹² Lorsqu'une série donne lieu à une nouvelle saison, le tournage de celle-ci est comptabilisé comme une nouvelle série.

²¹³ *L'Avenir*, 06/01/2009. Une nouvelle expérience est menée en 2022 avec le tournage de *1985*, inspirée des braquages des « Tueurs fous du Brabant » entre 1982-1985, coproduite par la RTBF et par VRT, mobilisant les trois fonds d'aide à la production audiovisuelle du pays et tournée dans les deux langues. Elle est diffusée simultanément sur les deux chaînes en janvier 2023.

La Wallonie profite déjà de quelques coproductions belges (facilitées par des accords évoqués plus haut), sans nécessairement attirer le tournage et apparaître à l'écran, à l'exception de *Les Galapiats (Le Trésor du Château sans nom)* créée par Pierre Gaspard-Huit en 1969, coproduction menée par la communauté des télévisions francophones (France, Belgique, Suisse, Canada) relatant les aventures d'un groupe d'adolescents de différents pays en colonie de vacances dans l'Ardenne belge qui en accueille le tournage. La région attire enfin le tournage ponctuel de quelques épisodes des séries inspirées des romans policiers *Maigret* de Georges Simenon²¹⁴.

Alors que l'industrie du cinéma se structure depuis le tournant du siècle, on peine donc à distinguer la moindre dynamique avant le milieu des années 2010 qui marque l'essor très net des tournages.

Ce sont d'abord des productions étrangères ou des coproductions attirées par les dispositifs fiscaux belges (le *Tax Shelter*) ou les aides du fonds régional Wallimage (créé en 2000) qui dynamisent la post-production et visent à favoriser les tournages pour assurer des retombées économiques sur le territoire. La Wallonie est toutefois peu visible dans ces coproductions de séries d'initiative française comme *Zone Blanche* – tournée à 80 % dans les Vosges, dans la région de Gérardmer²¹⁵ – ou de l'anthologie *Meurtres à ...*, qui est une coproduction franco-belge diffusée avec succès en Belgique francophone, mais qui est explicitement située dans des territoires français.

On note le poids de séries françaises ancrées dans les Hauts-de-France voisins qui prolongent ponctuellement leur tournage outre-Quévrain (*HPI, Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*) souvent en quête de nouveaux décors dans un rayon abordable, tirant parfois profit de la frontière franco-belge pour cumuler les aides offertes de part et d'autre (*Les Rivières Pourpres, Les Aventures du jeune Voltaire*).

La Wallonie attire aussi quelques productions britanniques (*The Missing*, censée se dérouler dans le nord de la France, *Les Misérables* pour la BBC) qui font d'elle une *disguised location* évoquant la France (tout en bénéficiant des avantages comparatifs offerts par la Belgique). Elle accueille presque par hasard le soap chinois *Mr. Right* pour un épisode dont quelques scènes

²¹⁴ D'abord *Les Enquêtes du commissaire Maigret* (1967-1972), production française dans laquelle Jean Richard incarne le personnage principal, puis *Maigret* (1991-2005), avec Bruno Cremer, coproduction associant la France, la Belgique, la Suisse et la Tchécoslovaquie vers laquelle est délocalisée une partie des tournages.

²¹⁵ La carrière belge de Quenast à Rebecq évoque la carrière de déchets industriels de la série.

sont tournées au sein de l'abbaye d'Aulne à Thuin (l'essentiel du tournage concerne Anvers, dépeinte de manière stéréotypée comme une destination glamour et touristique)²¹⁶.

Si la Wallonie peut bénéficier de retombées économiques (recours à ses techniciens, équipements, figurants), le nombre de tournages y reste globalement faible, souvent réduits à un épisode ou à quelques scènes dans lesquels le territoire est peu identifiable.

La politique volontariste menée par la Fédération Wallonie-Bruxelles et la RTBF à partir de 2013 explique l'essor du nombre de séries belges francophones tournées et de la visibilité inédite de la Wallonie à l'écran, depuis *La Trêve* en 2016 jusqu'à *des Gens bien* en 2023.

2. Géographie des lieux de tournage au sein des deux régions : une prime à la marge ?

2.1 Deux régions inégalement attractives sur le temps long

Les tournages de longs métrages dans les deux régions étudiées ont une géographie qui leur est propre et nous proposons ici d'en interroger la répartition spatiale sur un temps long afin de dégager des logiques de localisation, des dynamiques à la fois temporelles et spatiales, et d'évaluer la place des marges au sein de ces lieux de tournage.

Les cartes proposées dans cette partie ont été construites à partir du nombre de films accueillis chaque année par chaque commune. En Wallonie, le nombre de communes a été réduit par fusions depuis les années 1970 (loi du 30 décembre 1975) ; les 262 communes wallonnes qui apparaissent sur nos cartes comportent donc de multiples sections (qui étaient auparavant des communes indépendantes) que nous évoquerons parfois et qui sont d'ailleurs inégalement attractives²¹⁷.

Les cartes ne prennent pas en compte le nombre de jours de tournage dans chacune de ces communes, le genre des films concernés ou encore l'estimation du montant des dépenses réalisées sur le territoire à la faveur du tournage. Ces différents critères, utiles et même précieux, sont difficiles à collecter de manière aussi exhaustive ; nous nous appuyerons toutefois sur certaines de ces données, lorsqu'elles seront disponibles ou évaluables, au cours de la réflexion

²¹⁶ Une autre série, *Une Chinoise sous le fusil de la Gestapo*, produite par la CTV (China Television) vient puiser dans les décors de Mons ou de Couvin, pour évoquer la vie de Siou Ling Tsien de Perlinghi, une jeune Chinoise étudiante à l'université de Louvain qui, devenue infirmière dans un contexte d'occupation nazie, se distingua en sauvant la vie de 97 otages écaussinnois d'une exécution ; la commune d'Écaussinnes, dont elle est citoyenne d'honneur, accueillit l'avant-première de la série en septembre 2004.

²¹⁷ Atlas numérique de la Belgique, dossier, « entités administratives de Belgique » : https://www.atlas-belgique.be/dossiers/adm_structu_FR.pdf

filée dans ce travail de recherche. Le critère retenu présente des faiblesses qu'il faudra garder en tête au moment de l'interprétation. Ainsi, un tournage unique au sein d'une commune peut suffire pour transformer significativement et durablement le territoire (Bergues) ; à l'inverse, une succession de tournages dans une commune pourra finalement n'avoir, pour des raisons qu'il conviendra d'éclairer, que des retombées limitées. La mobilisation d'autres critères sera alors nécessaire pour affiner et nuancer la réflexion menée.

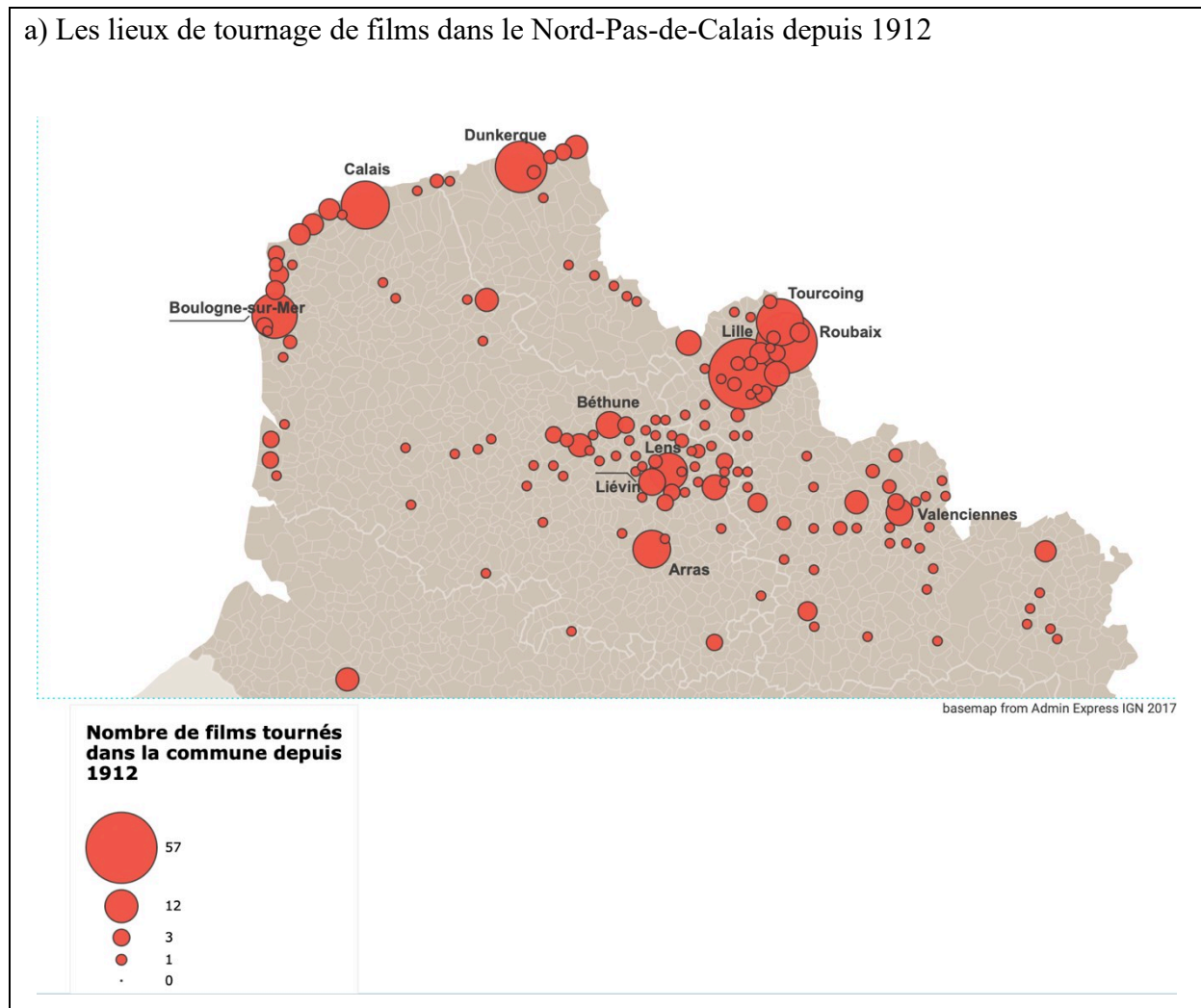
En dépit des limites évidentes inhérentes au choix qui vient d'être justifié, cette cartographie permet de mesurer l'inégal potentiel d'attractivité des territoires et la capacité de certaines communes à attirer et à cumuler des tournages différents ; certaines, régulièrement choisies et filmées, apparaissent alors comme de potentielles « communes-décors » au sein desquelles se sont empilées sur un temps parfois long différentes strates de mises en décor.

Une première lecture des cartes montre d'emblée que les deux régions sont loin d'être en marge des tournages de cinéma ; leurs caractéristiques, y compris socio-économiques, ne sont pas (ou ne sont plus) nécessairement des freins – et sont peut-être même des éléments d'attractivité.

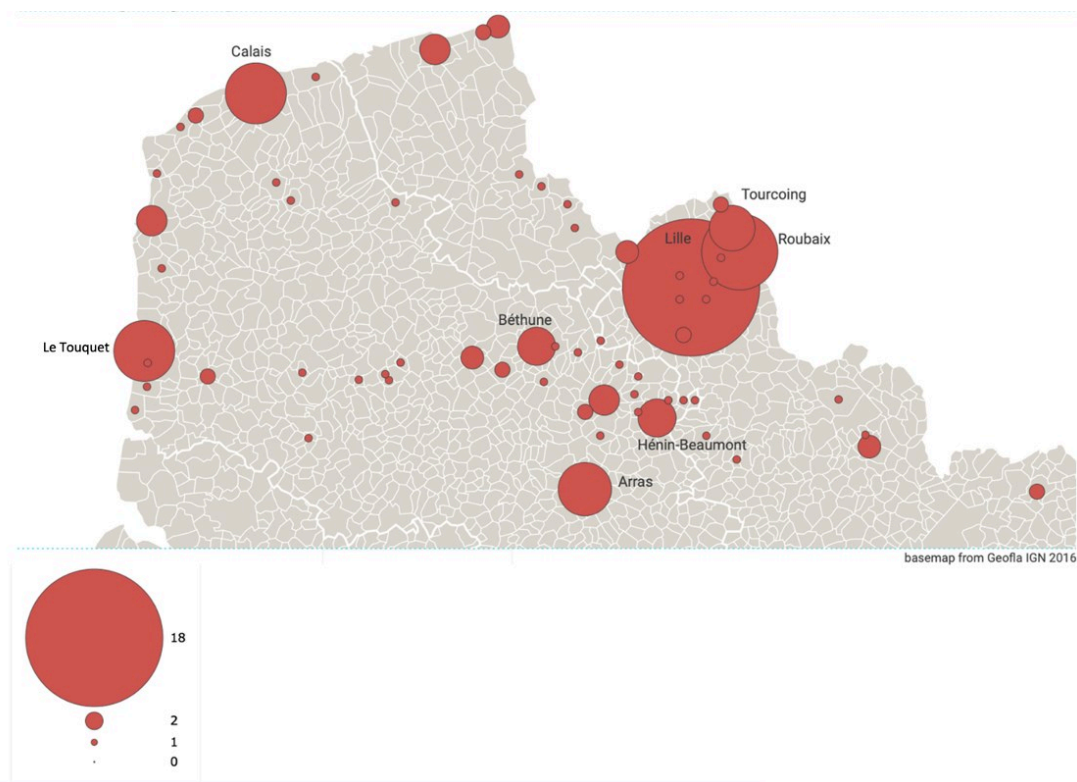
2.1.1 Le cas du Nord-Pas-de-Calais

Carte 6 : Répartition et dynamiques des lieux de tournage de films dans le Nord et le Pas-de-Calais depuis 1945

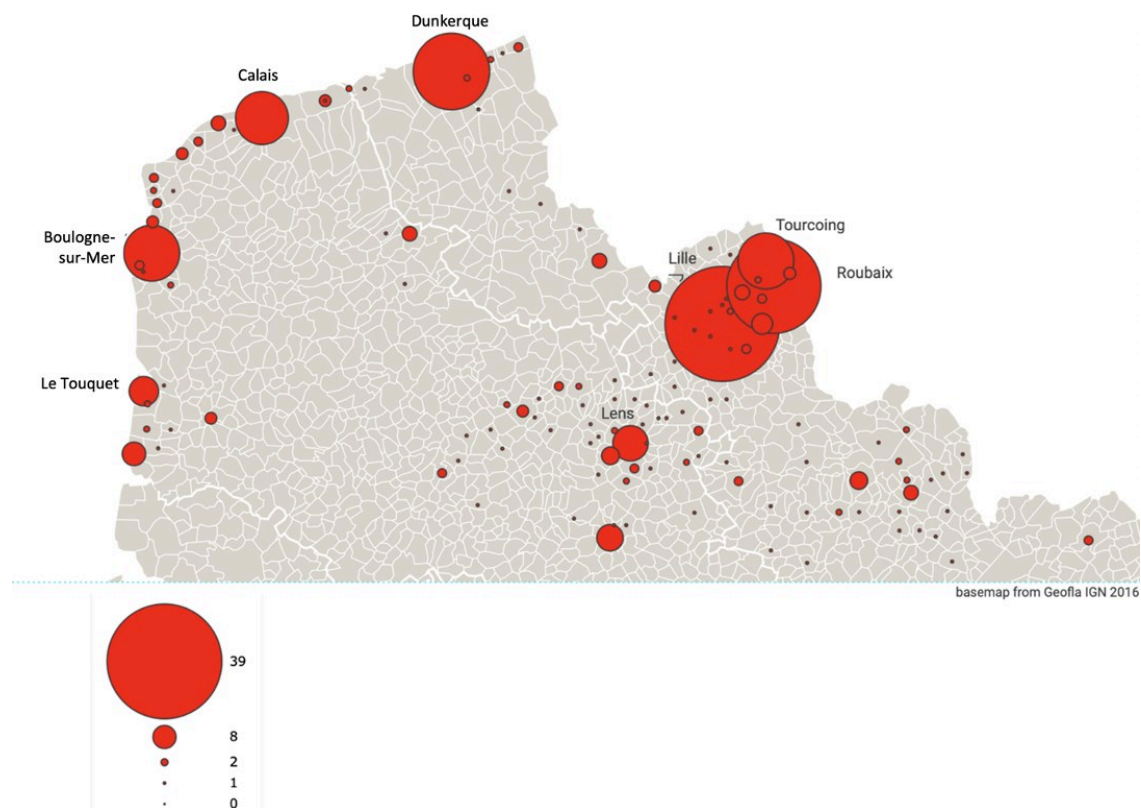
a) Les lieux de tournage de films dans le Nord-Pas-de-Calais depuis 1912



b) Les lieux de tournage de films dans le Nord-Pas-de-Calais jusque 1985



c) Les lieux de tournage de films dans le Nord-Pas-de-Calais depuis 1985



Sources : Assouline, 1997, Barbier, 1993, génériques des longs métrages recensés, INA, Joos, 2017, lieuxtournage.fr, l2tc.com, médias régionaux et nationaux, presse régionale (*La Voix du Nord...*), sites Internet et réseaux sociaux des communes.

Conception et réalisation : N. Marichez, 2023. Fond de carte : Khartis.

S'il est exagéré de parler de pôle tant le nombre de films concernés reste relativement modeste, la région est déjà une terre de tournages de longs métrages avant 1985 (*carte 6b*). La ville de Lille est en la matière, à cette époque, le grand pôle régional, plus nettement encore si on y intègre les pôles périphériques de Tourcoing et de Roubaix. Quelques pôles attractifs dominant sur le littoral, d'abord Calais et Le Touquet, loin devant Boulogne-sur-Mer, Dunkerque et, plus secondairement, la station balnéaire voisine de Bray-Dunes. Le Bassin minier, avant sa crise, est aussi, très tôt, une terre de tournage ; la ville d'Arras est le principal pôle au sud de la région.

Depuis 1985, sur un temps relativement court, la distribution des lieux de tournage, devenus nettement plus nombreux, a quelque peu changé. La dernière carte (*carte 6c*) met en évidence l'émergence ou l'affirmation de nouveaux pôles de tournage (Boulogne-sur-Mer et surtout Dunkerque) alors que d'autres semblent rattrapés (Arras, Le Touquet, Béthune). Si la géographie des tournages reste à l'échelle régionale plutôt polarisée, leur essor s'accompagne d'une dilution (au sein du Bassin minier par exemple), d'une extension des lieux de tournage (le long du littoral en particulier) et, plus globalement, d'une mise en décor plus généralisée de la région.

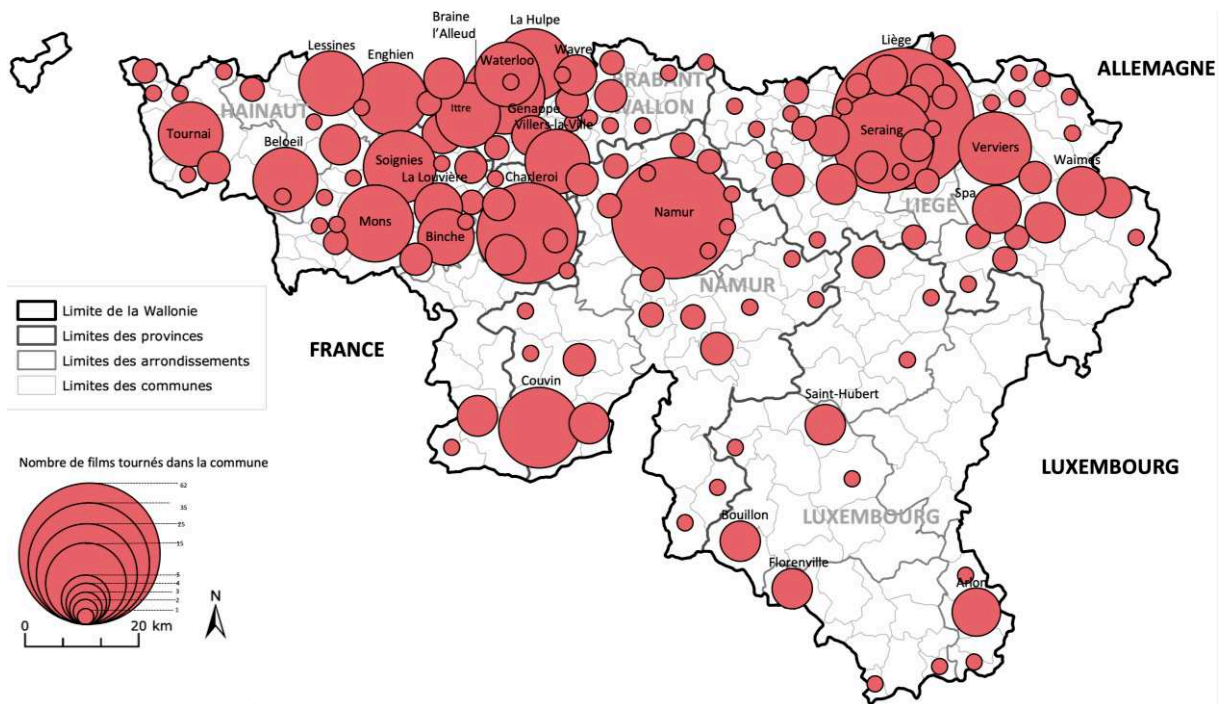
Ces tournages ignorent globalement la partie la moins densément peuplée et à dominante rurale du Nord-Pas-de-Calais, plus éloignée des grands pôles urbains et moins accessible ou en occasionnant des coûts supplémentaires pour les sociétés de production ; c'est le cas du Ternois et de l'ouest des Collines de l'Artois, du Montreuillois, de l'est du Boulonnais, voire de l'Avesnois, qui apparaissent toujours comme des lieux de tournage périphériques – sans toutefois être condamnés à le rester.

2.1.2 Le cas de la Wallonie

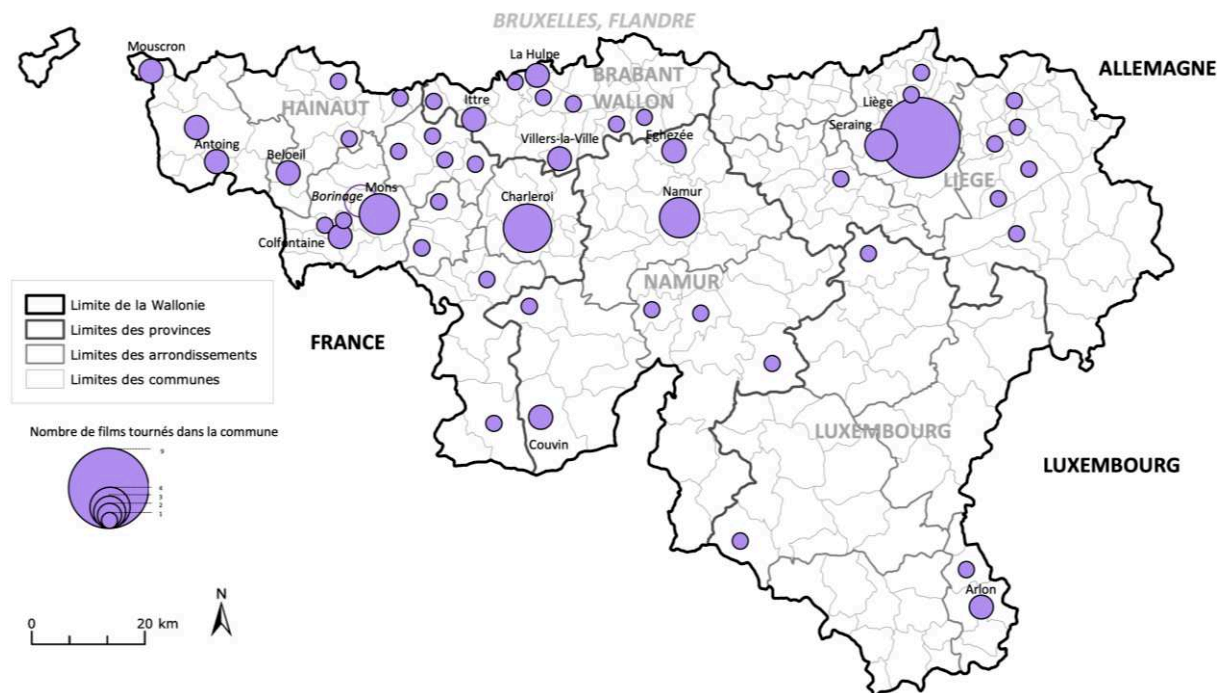
La Wallonie est une région peu concernée par les tournages avant les années 2000 ; la carte (*carte 7*) illustre déjà un net déséquilibre entre le nord (Hainaut d'abord, Brabant Wallon, province et agglomération de Liège) et le sud, plus rural et peu densément peuplé, quasiment inexploré.

Carte 7 : Les tournages de films en Wallonie

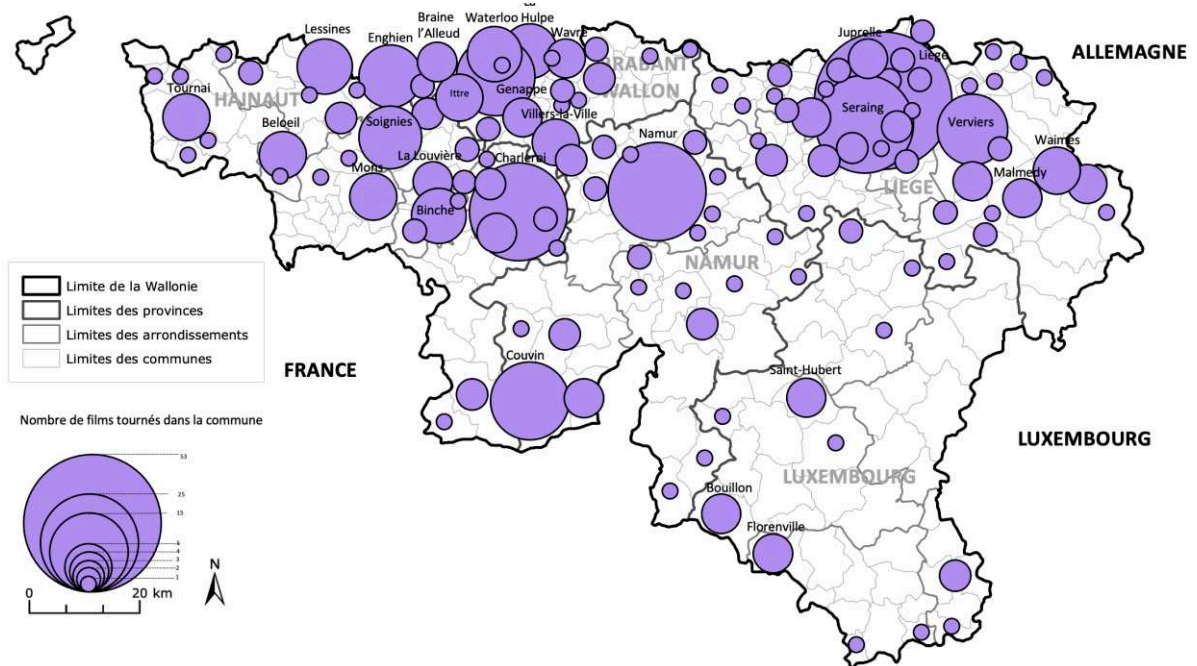
a) Les tournages de films en Wallonie



b) Les tournages de films en Wallonie avant 2000



c) Les tournages de films en Wallonie depuis 2000



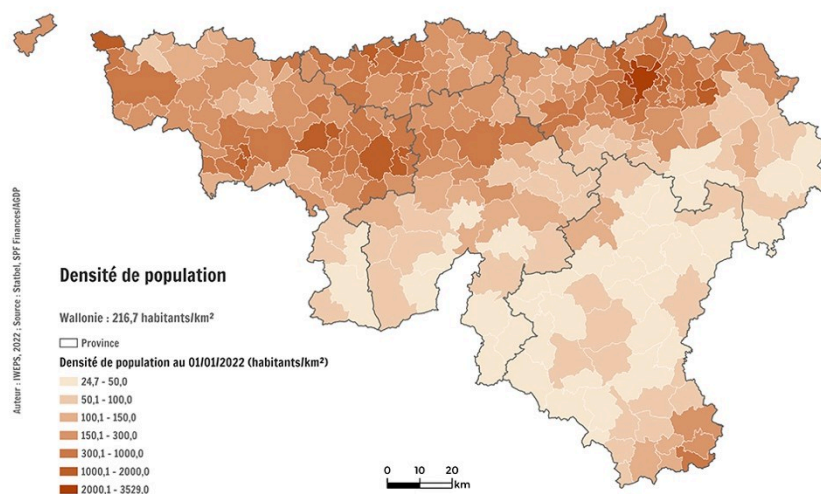
Sources : bureaux des tournages, génériques des films recensés, l2tc.com, médias audiovisuels et presse belges et français, RTBF, Sojcher, 1999, SONUMA, Wallimage.

Conception et réalisation : N. Marichez, 2023.

Fond de carte : Géoportail de la Wallonie.

Les trois cartes se superposent assez bien à celle des densités de population (*carte 8*). Les tournages se concentrent dans la partie la plus peuplée, urbanisée et industrialisée du territoire au sein et au nord du sillon Sambre-et-Meuse.

Carte 8 : Les densités de population en Wallonie, 2022



Le déséquilibre reste, quoique de manière moins nette, perceptible depuis les années 2000 (*carte 7c*), période de multiplication des tournages sur le territoire. Liège s'impose comme le grand pôle de tournage au nord-est. La concentration dans le Hainaut et, surtout, dans le Brabant wallon, aux portes de la métropole bruxelloise, s'amplifie. Plusieurs pôles par ailleurs longent la frontière avec la France (Tournai, Couvin).

La partie méridionale est toujours en retrait, en particulier la province de Luxembourg et l'Ardenne centrale, mais quelques pôles quasiment inexistantes avant les années 2000 ont émergé, Couvin d'abord, et, dans une moindre mesure, plusieurs communes de l'Ardenne belge et de la province de Luxembourg (Saint-Hubert, Bouillon, Florenville).

La carte révèle une intégration très inégale des territoires dans la géographie des tournages dont les pôles sont parfois, paradoxalement, des marges socio-économiques.

2.2 Des marges qui accueillent des tournages

2.2.1 Des tournages polarisés par les villes

❖ *L'inégale attractivité des marges de la métropole lilloise*

Les grandes villes et les rares qui peuvent être qualifiées de métropoles constituent globalement des pôles majeurs de tournage qui, à première vue, ne surprennent pas au point que l'on pourrait parler, à l'échelle régionale, d'une logique de métropolisation des lieux de tournage au même titre qu'il existe une métropolisation des activités de production et de post-production, concentrées dans les métropoles de Lille et de Liège en particulier. Ces métropoles sont pourtant de vastes aires urbaines et, en leur sein même, certaines marges sont bien des lieux voire des pôles de tournage.

Au sein du Nord-Pas-de-Calais, Lille s'est progressivement affirmée, à partir des années 1930, comme le premier pôle de tournage de la région ; la ville a accueilli 18 films tournés sur les 78 recensés jusqu'en 1985 (soit plus de 23 %) puis 39 tournages de films sur 197 depuis 1985 (soit 20 %). Elle cumule ainsi 57 films tournés en tout ou partie dans les limites de la ville, auxquels on pourrait ajouter les quatre reçus par la commune de Lomme – associée à Lille depuis 2000. Certains espaces lillois (la Grand'Place) ont ainsi été filmés et mis à l'écran à de multiples reprises et des visites guidées commencent aujourd'hui à exploiter cette « sédimentation » des trames narratives successives au sein de la ville.

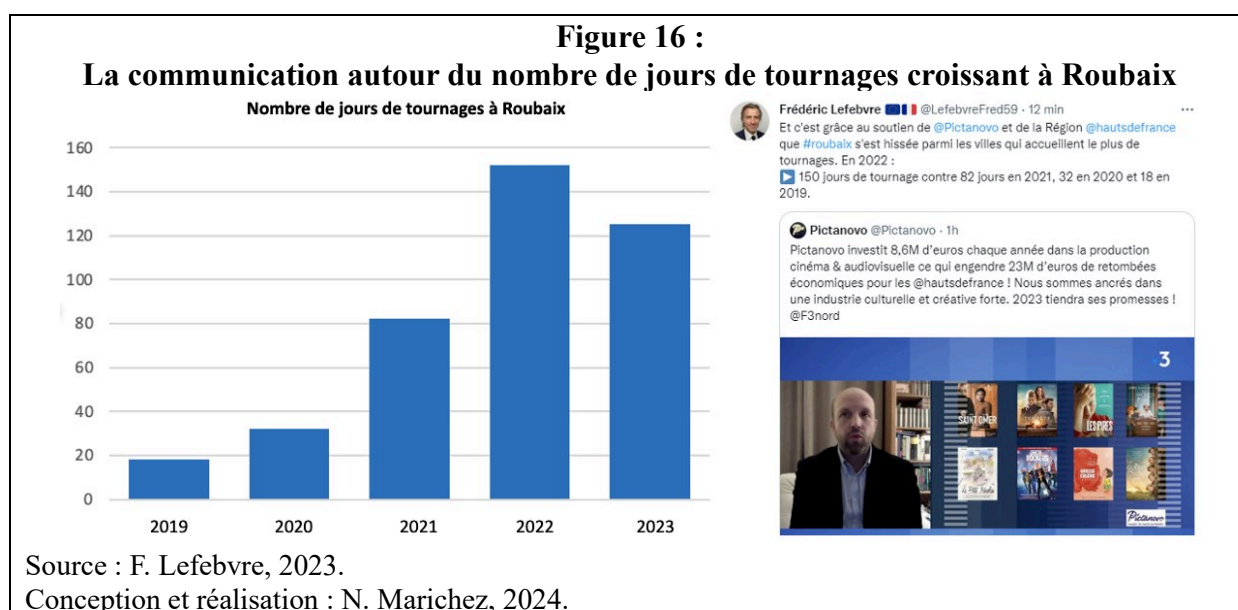
La domination de Lille n'est guère surprenante mais n'est pas aussi forte qu'on pourrait le penser ; il faut toutefois préciser dès maintenant qu'elle profite aussi des retombées de

tournages qu'elle n'accueille pas nécessairement, ce que d'autres indicateurs permettront de montrer plus loin.

Certaines marges de la métropole fragmentée peuvent constituer des pôles majeurs et émergents de tournage, qui tirent profit de leur proximité avec la centralité lilloise tandis que leur marginalité constitue paradoxalement un atout scénaristique et financier. C'est d'abord le cas de Roubaix (42 films dont 32 depuis 1985) et, dans une moindre mesure, de Tourcoing (25 films dont 19 depuis 1985) qui constituent des pôles de tournage périphériques au sein de l'agglomération lilloise.

Tourcoing ici – qui est par ailleurs un pôle de post-production (la Plaine Images, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains) et accueille le siège de Pictanovo – est de longue date un pôle de tournages d'œuvres parfois célèbres, même si sa place dans le récit est très variable (*Le Corps de mon ennemi* en 1976, *La Vie est un long fleuve tranquille* en 1987, *Copacabana* en 2008...).

Roubaix, vieille terre de tournage également (dès les années 1930), s'est affirmée de manière assez spectaculaire. Comme à Tourcoing, les élus de la ville communiquent volontiers ces dernières années sur cet accueil croissant (*figure 16*). Il est d'ailleurs révélateur que les données chiffrées, souvent inexistantes ou perdues concernant des périodes passées, soient de mieux en mieux collectées et surtout communiquées de nos jours. L'adjoint à la Culture et au Patrimoine, Frédéric Lefebvre, évoque ainsi régulièrement les tournages en cours et se félicite de l'attractivité manifeste de sa ville qui cumule 150 jours de tournage (pas uniquement de cinéma cependant) en 2022²¹⁸.



²¹⁸ Chiffres communiqués par F. Lefebvre. À titre de comparaison, Lille compte environ 200 jours de tournage par an et la région Hauts-de-France dans son ensemble en compte plus de 600.

Roubaix s'impose comme une nouvelle terre de prédilection des cinéastes, preuve s'il en est de la cinégénie²¹⁹ possible de la marge²²⁰ ; dans cette ville en quête de centralités (Paris, 2006), les marges urbaines sont aussi des décors de cinéma, comme la courée qui constitue la scène de crime dans *Roubaix, une lumière* de Desplechin (2019), réalisateur dont la quasi-totalité de l'œuvre est d'ailleurs ancrée dans la ville (Cattalano, 2021).

D'autres villes de la métropole sont concernées, quoique bien plus secondairement, telle Wattrelos, au nord-est de Roubaix, qui a reçu 4 films parfois tournés dans certaines marges de la ville. Ainsi, quelques scènes de *Welcome* (P. Lioret, 2009) ou *La Désintégration* (P. Faucon, 2011) furent tournées dans la friche de l'ancienne filature Saint-Liévin. À l'inverse, le « Triangle d'Or BMW » (Paris, 2002, Dumont, 2012) reliant les communes aisées de Bondues, Marcq-en-Baroeul (5 films néanmoins) et Wasquehal est presque ignoré par les tournages de cinéma ; de même, La Madeleine n'en compte à ce jour qu'un seul – *Je ne suis pas un salaud* (E. Finkiel), tourné en 2015.

En revanche, au sein même de la ville de Lille, alors que le centre historique est volontiers filmé, les marges urbaines, tels les quartiers de Moulins ou de Lille-Sud, apparaissent moins à l'écran. Le quartier populaire de Wazemmes en voie de gentrification, s'il a attiré des courts-métrages, des documentaires et des téléfilms (*T'en fais pas j'suis là* avec Samuel Le Bihan en 2020) n'est guère davantage exploré par les cinéastes²²¹.

❖ *La géographie des lieux de tournage, miroir déformant de l'armature urbaine régionale*

D'autres pôles de tournage ont toutefois émergé au-delà de l'agglomération lilloise. Parmi les villes les plus filmées, Lille est aujourd'hui concurrencée, non par Arras – dont l'attractivité s'est amoindrie et se concentre sur quelques décors prisés comme la Place des Héros (*L'Aveu, Laisse aller... c'est une valse, Pas son genre, La Liste de mes envies*) – ou Valenciennes, mais par deux villes littorales et d'abord par le pôle majeur qu'est devenue Dunkerque. La Cité de Jean Bart cumule, en 2022, 30 tournages de films, dont 26 pour la seule

²¹⁹ La « cinégénie » désigne les « aspects des objets pouvant être mis en valeur par le cinéma », Coissac, 1929, cité dans G.H. Laffont, 2021, p. 142

²²⁰ Roubaix est ainsi à l'honneur du festival de Cannes en 2019 où est présenté le dernier film d'A. Desplechin, *Roubaix, une lumière* (mais aussi celui de B. Dumont, *Jeanne*).

²²¹ Le cinéma y est pourtant, sous une autre forme, un vecteur d'interactions et de sociabilités nouvelles à travers « Mon film festival » depuis 2016, projet créé par un groupe d'amis formant une association, La Film(e) Équipe, qui propose aux habitants de devenir hôtes d'une projection publique et gratuite de films, en mobilisant à cette occasion un réseau de « bobines » chargées de guider les clients des bars jusqu'aux lieux de projection, et en conviant régulièrement une personnalité comme parrain. <https://www.lillelanuit.com/le-mag/actus/cinema/mon-film-festival-revient-a-wazemmes/>

période 1985-2022 ; cette dynamique se poursuit de manière remarquable au moment où nous cessons la collecte des données. Cette affirmation récente et singulière est l'effet d'une véritable stratégie d'attractivité des tournages qu'il conviendra d'analyser plus loin.

Calais, évoquée de longue date (dès le film de Méliès en 1897, 8 films avant même 1985) attire régulièrement des tournages évoquant le passage vers l'Angleterre à des fins récréatives ou, depuis les années 1990 surtout, dans le cadre de migrations irrégulières qui se heurtent à la frontière sanctuarisée de l'espace Schengen.

De manière moins surprenante, les pôles balnéaires de Boulogne, Le Touquet – lieu de tournage longtemps privilégié –, la station de Stella-Plage à Cucq, Berck-sur-Mer ou Bray-Dunes sont des espaces attractifs. La Côte d'Opale constitue ainsi un décor linéaire en chapelet qui se densifie, en particulier entre Boulogne-sur-Mer et Dunkerque, en intégrant les sites des Deux Caps. C'est ici que se nichent les décors de prédilection du réalisateur Bruno Dumont, en particulier Ambleteuse, commune littorale de moins de 2 000 habitants (*Ma Loute, L'humanité, la mini-série P'tit Quinquin*) et Audresselles – village de 628 habitants (*Ma Loute, Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc, Coincoin et les Z'inhumains, L'Empire*).

Les villes du Bassin minier, présentant souvent des indicateurs socio-économiques dégradés, sont loin d'être nécessairement évitées par les cinéastes, même si leur attractivité est inégale selon les époques : ainsi, les agglomérations de Béthune-Bruay et Hénin-Beaumont reculent au profit de Lens ; l'affirmation surprenante après les années 2000 d'un pôle de tournages dans l'ancienne ville minière de Wallers-Arenberg (5 617 habitants, à l'ouest de l'agglomération valenciennoise) est due à la reconversion de la fosse minière qui s'y trouve, haut lieu du tournage de *Germinal* de Claude Berri en 1992-1993 devenu pôle majeur de l'industrie de l'image des Hauts-de-France inauguré en 2015 et qui constituera l'un des cas privilégiés de notre réflexion.

❖ *La cinégénie contrastée des grands pôles urbains wallons*

En Wallonie, Liège, pourtant deuxième commune la plus peuplée derrière Charleroi (195 278 hab. en 2022, mais première agglomération de Wallonie avec 700 000 habitants²²²) est devenue le principal pôle d'accueil en nombre de tournages ; elle cumule 62 films – un chiffre très proche de celui de la ville de Lille – soit un quart des 243 films recensés en Wallonie – très largement accueillis depuis les années 2000 (53 sur les 62) ; avant cette période, si le pôle liégeois était bien relatif et même modeste, la ville était déjà, avec Charleroi, l'un des principaux

²²² STATBEL, 2023. <https://statbel.fgov.be/fr/themes/population/structure-de-la-population#figures>

lieux de tournage de la région. Ce pôle de tournages est aussi le premier pôle de production (concentrant les principales sociétés de production wallonnes comme Les Films du Fleuve, Tarantula Productions ou Frakas Productions) et de postproduction (le Pôle Image de Liège), au point que l'on peut être surpris que ce soit Mons et non Liège qui fut retenue pour être le siège de l'influent fonds régional pour l'audiovisuel Wallimage.

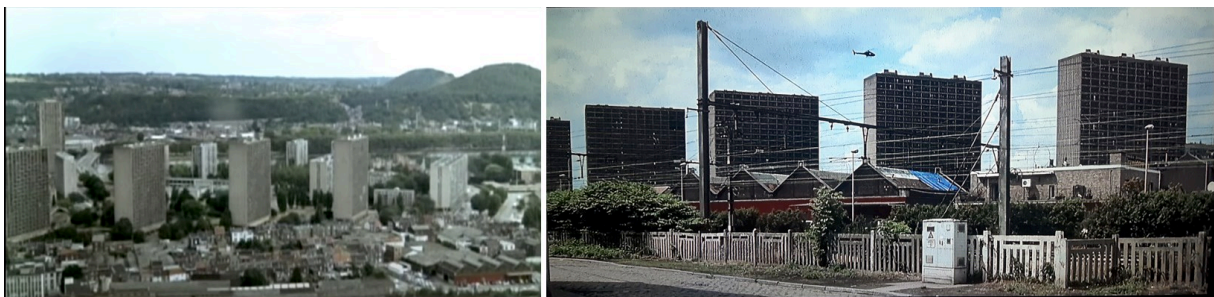
On observe à l'échelle de la métropole liégeoise cette fois un phénomène assez comparable à celui qui a été évoqué dans le cas de Lille. Certes, les espaces centraux de la ville-centre sont bien entendu prisés et filmés ; il s'agit d'abord de hauts lieux patrimoniaux et/ou touristiques comme le Palais des Congrès, la salle Le Forum de Liège (*Populaire*), l'Aquarium (*Jeux d'enfants*), le Palais de justice, le Palais des princes-évêques (*Sœur Sourire*), l'Opéra royal de Wallonie (*Une Promesse*), les rues et places du Vieux Liège, la Montagne de Bueren (*Les Gommès*, *Life according to Nino*) mais aussi de tournages dans les rues, ruelles, quartiers « ordinaires » du cœur de la ville²²³.

Quelques marges de la métropole trouvent pourtant une place de choix au sein des tournages de films. À l'échelle de la ville, qui est fragmentée et n'est guère l'une des plus riches de Wallonie, c'est d'abord le cas du quartier de Droixhe. La cité de Droixhe fut aménagée dans ce qui constituait alors la périphérie nord de l'agglomération, sur une plaine située sur la rive droite de la Meuse, afin de répondre à la demande croissante en logements ; l'aménagement de la cité entre 1954 et 1979, inspiré des principes de l'urbanisme fonctionnaliste de Le Corbusier, prend la forme de grands ensembles destinés à accueillir 1 800 logements qui détonnent dans le paysage urbain liégeois. Atypique à l'échelle de la Wallonie, le quartier incarne « l'image du quartier « type banlieue française » » (Frankignoulle, 2002) même s'il s'en éloigne à différents égards, notamment par sa situation centrale, aux portes du centre-ville de Liège, son niveau de desserte en transports publics ou la place accordée aux espaces publics et aux équipements divers. La Cité Droixhe est progressivement devenue à partir des années 1980 un lieu de relégation à l'image dégradée, en cours de marginalisation, qualifiée de « ghettos » par certains médias qui en renforcent ainsi la stigmatisation (Frankignoulle, 2002) ; elle fait l'objet d'un vaste programme de rénovation et de requalification qui passe par de premières démolitions dès

²²³ Dans leur reconstitution de mondes, les cinéastes recherchent tous types de décors et les lieux de tournage sont donc, ici comme ailleurs, d'une infinie diversité ; les personnages, quels qu'ils soient, habitent des territoires du quotidien qui imposent de filmer, abondamment, des espaces dits « ordinaires » ; rues, places, intérieurs d'habitations variés, restaurants, cafés, commerces, écoles, espaces de loisirs et de culture, hôpitaux, églises, cimetières sont donc omniprésents dans la plupart des films étudiés.

le début du XX^e siècle²²⁴ et s'étend jusqu'au début des années 2020. Ce quartier atypique paupérisé et renvoyant à un imaginaire de la « banlieue » évoquée dans le thème précédent, connu et stigmatisé localement, incarnation de la « marge urbaine » tout en étant situé au cœur de la ville, devient pourtant un décor de cinéma prisé. Il constitue d'abord l'arène de *La Raison du plus faible*, film policier de Lucas Belvaux en 2006²²⁵ mais reçoit également des scènes de *Baby Balloon* (Place, 2014), *Kids Run* (B. Ott, 2002), *Un honnête commerçant* (P. Blasband, 2020) ou encore *La Promesse* (J.-P. et L. Dardenne, 1996). Les tours constituent un marqueur spatial que l'on aperçoit dans d'autres films comme dans *Jeux d'enfants* (Y. Samuëll) en 2003.

Figure 17 : La Cité de Droixhe, décor de la *Raison du plus faible* de Lucas Belvaux (2005)



Source : *La Raison du plus faible* (L. Belvaux, 2006), captures d'écran.

Comme dans le cas lillois, quelques pôles de tournage s'affirment à l'échelle cette fois de la métropole, au sein de la banlieue liégeoise ; les deux principaux sont deux vieilles villes touchées par la crise industrielle et qui constituent toujours des espaces qui détonnent sur le plan socio-économique.

Il s'agit d'abord de Seraing, ville de près de 64 000 habitants en 2022 située au sud-ouest de l'agglomération liégeoise, qui s'impose comme pôle de tournages dans les années 2000 (18 films dans ses sections²²⁶ contre 3 pendant la période antérieure), accueillant quasiment tous les films des frères Dardenne et devenant par la même occasion l'un des espaces wallons les plus visibles au cinéma (*La Raison du plus faible*).

²²⁴ Site de la ville de Liège, « La requalification du quartier de Droixhe » : <https://www.liege.be/fr/vie-communale/projet-de-ville/grands-projets/a-venir/la-requalification-de-droixhe#:~:text=Ce%20projet%20porte%20sur%20la,élève%20à%203.500.000%20euros.>

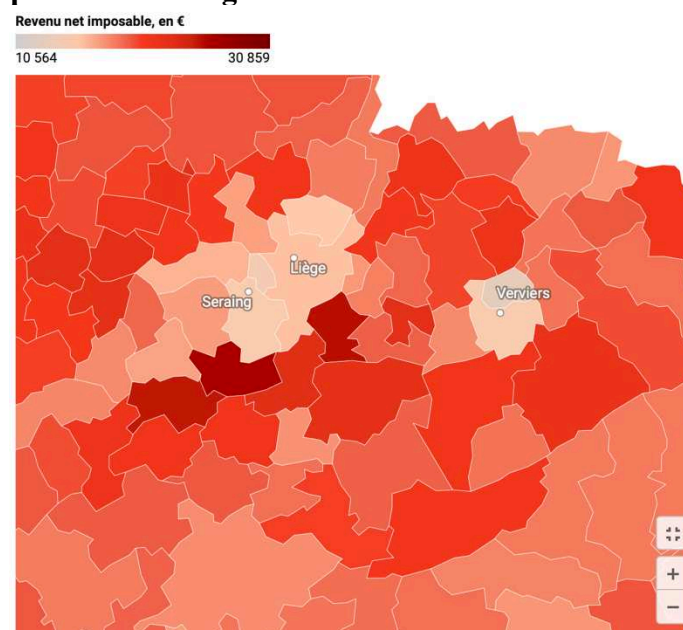
²²⁵ « Je suis allé faire un débat dans un cinéma de Liège [...] juste en face d'une tour, que l'on voit dans le film, qui ressemble à un totem et où s'est terminé un fait divers assez célèbre en Belgique. Une fois encerclé par la police, le type a décidé de jeter le butin à la foule, les billets volaient partout, les gens attrapaient et partaient. [...] Cette fin m'intéressait visuellement, car tout ce quartier est extrêmement cinégénique. [...] J'ai donc gardé le décor, le quartier, quelques éléments dans le mode opératoire (prise d'otages et braquage) et je les ai mixés avec un autre projet que j'avais, que je voulais tourner à Marseille [...]. Avec ces deux envies de scénario, j'ai fait cette histoire-là », Lucas Belvaux, cité, in Roekens, 2011, p. 90.

²²⁶ Seraing, Ougrée, Jemeppe-sur-Meuse, Bonnelles.

Verviers (plus de 55 000 habitants pour la ville et ses sections), ancien centre international de l'industrie lainière (au cœur du film *Australia* de Jean-Jacques Andrien en 1989), se situe un peu plus loin à l'est de Liège.

L'analyse de critères socio-économiques montre que ces deux communes – comme Liège – restent loin en dessous de la moyenne nationale et même régionale (par exemple, du revenu net imposable moyen en 2020²²⁷) et font partie des communes les plus pauvres de Wallonie²²⁸.

Carte 9 : Revenu moyen dans les trois communes qui attirent le plus de tournages au sein de la province de Liège



Carte: Le Vif • Source: Statbel • Récupérer les données • Créé avec Datawrapper

Source : <https://www.levif.be/economie/mon-argent/de-10-000-a-30-000-euros-net-par-an-quel-est-le-revenu-moyen-dans-votre-commune-carte-interactive/>

Le deuxième grand pôle à l'échelle de la Wallonie, loin derrière la métropole liégeoise et émergeant plus récemment, est Namur, capitale régionale depuis 1986, dont la situation économique est plus favorable²²⁹.

Charleroi est le troisième grand pôle de tournages ; les marges de cette « shrinking city » (Coudrier, Le Goff, 2023) – l'une des communes les plus pauvres du pays en termes de revenu moyen par habitant²³⁰ – attirent une partie d'entre eux : l'usine sidérurgique Carsid est le

²²⁷ Il en est de même concernant, par exemple, la part des 18-64 ans bénéficiant d'un revenu d'intégration (RIS) ou d'une aide financière équivalente (ERIS) ; si elle est en moyenne de 3,4 % en Wallonie (2,3 % en Belgique), elle atteint la part maximale de 6 à 10 % à la fois dans les communes de Liège, Seraing et Verviers. Source : Iweps, « regards statistiques n°7- Tableau de bord de la pauvreté en Wallonie », 2022 <https://www.iweps.be/wp-content/uploads/2022/10/RS07-Tableau-de-bord-pauvrete.pdf>

²²⁸ Alors que son film *Australia* (1989) est ancré dans une ville de Verviers qui est encore une capitale dynamique de l'industrie lainière au milieu des années 1950, époque que le réalisateur a connue, Jean-Jacques Andrien confie : « En 1955, je ne savais pas que c'était le début de la fin. La fin de Verviers, centre international de la laine. D'ailleurs qui le savait ? Qui aurait pu imaginer que trente ans plus tard ne resterait de tout cela que des usines abandonnées, quelques portraits ? » (dossier de presse, cité in Sojcher, 1999, tome 3, p. 28).

²²⁹ En termes de revenu moyen ou encore de taux de chômage, de 12,4 % en 2020, source : ONEM.be, « Répartition géographique du chômage », 2020.

²³⁰ Inférieur de 28,1 % à la moyenne nationale en 2020. Source : STATBEL, 2023. <https://statbel.fgov.be/fr/themes/menages/revenus-fiscaux>, Hainaut Développement, fiche communale : Charleroi, édition 2023, <https://www.hainaut-developpement.be/documents/hainautstat/Charleroi.pdf>. Charleroi (17,4 % en 2020), avec Liège (17,7) et les villes-centres de Seraing (15,8), Mons (15,4), La Louvière (15,4) et Verviers (14,6) concentrent les taux de chômage les plus élevés, la moyenne étant de 11,4 en région wallonne et de 8,2 à l'échelle du pays.

principal décor de la ville pour *Lago Winch 2* en 2011 ; à plusieurs reprises ce sont les paysages miniers ou industriels de l'agglomération carolorégienne que les cinéastes viennent chercher : *Le Brasier* en 1991, *Les Convoyeurs attendent*, en particulier à Marchienne-au-Pont, l'une des sections de la ville, dans le quartier de Marchienne-Docherie. La ville, qui dispose par ailleurs d'équipements en matière de post-production (studios Keywall), s'affirme désormais, dans une moindre mesure, comme un pôle de tournage émergent (5 tournages de films avant les années 2000, 16 tournages à ce jour). Comme souvent, l'intérêt croissant du cinéma pour la ville est mobilisé pour essayer de changer de discours et de regard sur cette ville jadis qualifiée de ville « la plus laide du monde » (Scatton, 2016).

D'autres villes majeures de Wallonie, présentant une situation socio-économique comparable, semblent moins concernées, à l'image de Mons (moins de 100 000 habitants) pourtant Capitale européenne de la culture en 2015 et, surtout, siège de Wallimage ; si la ville, qui a reçu 4 tournages avant les années 2000, apparaissait alors comme un pôle (bien relatif) de tournages à l'échelle wallonne, elle n'en a reçu que 5 depuis (*Henri, Grand Froid*).

Parmi les villes frontalières, c'est plutôt Tournai qui semble tirer profit de sa proximité avec la France et avec Lille pour des tournages – mais de séries surtout - centrés sur la métropole française (*Entre ses mains, Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*).

❖ *L'intrigante attractivité de villes secondaires*

La carte met enfin en évidence une concentration de tournages dans le Brabant wallon (Ittre, Waterloo, Braine l'Alleud) ; ces villes bénéficient ici de leur situation géographique favorable, aux portes du pôle bruxellois (où 95 % des entreprises de production cinématographiques ont leur siège), offrant des possibilités de tournage dans un rayon raisonnable depuis la capitale et permettant ainsi aux sociétés de production de limiter les défraiements ; en effet, dès que le lieu de tournage excède une distance de 50 km de leur siège, les producteurs doivent payer des indemnités à l'ensemble des membres de l'équipe et prévoir de les loger dans des hôtels pour éviter de rentrer après chaque journée de tournage.

Certains lieux voire pôles de tournage semblent disproportionnés par rapport au poids démographique ou économique des communes concernées. Cela s'explique souvent par la présence en leur sein d'un ou de plusieurs « décors » patrimoniaux régulièrement prisés et utilisés par les cinéastes.

C'est d'abord le cas des (nombreuses) communes disposant de châteaux remarquables et à l'architecture variée ouverts aux tournages et régulièrement investis pour des films historiques (*L'Échange des princesses*), des romances (*Une promesse*), ou même des films d'horreur (*Play or Die*).

À Beloeil (plus de 14 000 habitants, au sein de la Wallonie picarde), 6 tournages de films sur les 7 recensés sont ainsi réalisés au sein du château de Beloeil, présenté comme « le Versailles belge » dans sa communication officielle ; cette demeure des princes de Lignes et son parc (à Beloeil même), détruit par les flammes et reconstruit après 1900, est devenu un décor majeur de fictions (du téléfilm *Les Jeux de société*, d'Éric Rohmer en 2007 à la série *Les Aventures du jeune Voltaire*, de Georges-Marc Benamou en 2021). Il en est de même du château de la Hulpe (8 tournages, dont au moins 4 films) dont la place au sein des lieux de tournage en Wallonie est vantée au sein d'une exposition en 2017 intitulée « Le Château de La Hulpe fait son cinéma ». La moitié des 8 tournages à Soignies sont localisés au sein du château de Louvignies, en périphérie de la ville, qui permet par son architecture d'évoquer la Belle Époque (*Germinal* de Claude Berri, *Landes*, *Angel*) ; exploitant le succès international de la série *Downton Abbey*, les propriétaires du château proposent désormais des visites « Louvignies Abbey » inspirées de la série britannique²³¹. La même raison explique la visibilité si forte de Bouillon dont le château médiéval qui surplombe la ville sert de décor à l'épopée *Redbad*, du réalisateur néerlandais Roel Reiné en 2018.

Notons que des communes – petites villes ou même villages – du Nord-Pas-de-Calais bénéficient, de manière un peu moins forte, du même phénomène, comme Croix où la Villa Cavrois, a accueilli les tournages de *L'Amant double* (F. Ozon, 2017) ou de la série *Baron Noir*. La présence d'un patrimoine religieux peut tout aussi bien expliquer la polarité apparente de certaines communes : l'hôpital Notre-Dame à la rose à Lessines pour *Hadewijch* (B. Dumont, 2009), l'abbaye de Thuin comme décor du soap chinois *Mr Right*, l'abbaye de Marche-les-Dames et l'abbaye du Val-Dieu à Aubel pour la série *Ennemi Public*.

Le poids de la ville de Couvin relève de la même logique. Cette ville frontalière de la France (moins de 14 000 hab.), située à l'extrême sud-ouest de la province de Namur, à la pointe de la botte de Givet, émerge nettement comme pôle de tournages dans les années 2000 (passant de 2 tournages avant 2000 à 11 depuis) essentiellement grâce au Chemin de fer à Vapeur des Trois Vallées (CFV3V), devenu un réseau-musée reliant les gares de Mariembourg et Treignes,

²³¹ Site du château de Louvignies, « soirée de prestige Louvignies », consulté le 17/07/2023, <https://www.chateau-louvignies.be/default.asp?sCode=SOIREE>

concentrant une collection d'anciennes locomotives à vapeur et de « décors ferroviaires » d'époque particulièrement recherchés par les cinéastes.

La carte des grands pôles de tournage ne recouvre donc que partiellement celle des grands pôles urbains. En Wallonie comme dans le nord de la France, certaines marges de grandes métropoles ou des villes secondaires constituent également de (grands) pôles en raison de décors convoités qu'elles concentrent et qui sont volontiers exploités. La carte des lieux de tournage ne reflète donc guère, ou du moins partiellement, les inégalités de richesse, montrant que les lieux de tournage prisés ne sont pas toujours, ou pas seulement, les lieux les plus touristiques, pittoresques ou dynamiques économiquement, loin de là.

2.2.2 De vieux espaces industriels et miniers frappés par la crise

Au sein des villes, le tournage ne concerne pas nécessairement les espaces centraux – centres-villes patrimonialisés, territoires de l'innovation, grands espaces productifs et touristiques, quartiers d'affaires...

La brève présentation des pôles urbains attractifs rappelle donc que, dans ces régions de vieille tradition industrielle et minière, les espaces qui sont, aujourd'hui encore, plus ou moins marqués par la crise sont loin d'être nécessairement évités et accueillent même, dans certains cas du moins, beaucoup de tournages. Le cinéma tend donc à valoriser certaines marges/décors de ces régions et à les faire entrer, au moins provisoirement, dans la lumière.

Les vieux espaces industriels et miniers frappés par la crise et souvent en cours de reconversion ont été/sont toujours, du moins pour certains, des lieux de tournage.

Le Bassin minier du Nord-Pas-de-Calais est déjà un foyer de tournages avant 1985 et fut même le premier espace filmé chronologiquement (1912, Auchel) ; la carte des lieux de tournages antérieurs à 1985 esquisse les contours, du moins partiellement, de ce Bassin minier. Il attire donc de longue date, notamment, des œuvres qui évoquent bien souvent, de manière plus ou moins explicite, la mine et l'univers minier ; il s'agit d'un bassin de tournage multipolaire mais dont les pôles se recomposent dans le temps (Béthune-Bruay, Auchel, Hénin-Beaumont d'abord, Valenciennes, Lens, Liévin, Wallers plus tard).

À plus grande échelle, les espaces filmés au sein du Bassin minier sont en réalité variables et parfois contre-intuitifs. À Lens par exemple, les lieux de tournage répertoriés par la municipalité (ceux pour lesquels une autorisation a été accordée) concernent tout aussi bien des rues du centre-ville commerçant (rue de la Paix, rue Maurice de la Sizeranne) que des rues de

cités minières de différentes époques, parfois dégradées (rue Fénelon, avenue de la fosse) ou encore des rues plus pavillonnaires offrant une vue sur les terrils au loin (rue des tulipes). Dans la ville Bruay-la-Buissière, à l'ouest du Bassin minier, les tournages valorisent davantage certains « décors » miniers, notamment de coronas (cité des Électriciens, coron de la rue Deseiligny).

Figure 18 : La fosse de Wallers-Arenberg encore en friche, lieu de tournage de *Comme un bateau, la mer en moins* (D. Ladoge, 1992)



Source : *Comme un bateau, la mer en moins* (D. Ladoge, 1992), capture d'écran.

Les fosses minières épargnées par les programmes de rénovation qui ont suivi la fermeture des mines sont également, de manière inégale, des lieux de tournage de films, en particulier celle d'Arenberg à Wallers (*figure 18*), mais aussi, dans une moindre mesure, Oignies ou Loos-en-Gohelle. Sans être nécessairement des lieux de tournage, les terrils apparaissent régulièrement à l'image, ne serait-ce que dans quelques plans qui permettent d'ancrer l'intrigue spatialement.

Comme dans le Nord-Pas-de-Calais, les débuts des tournages en Wallonie s'inscrivent sur ces terres minières et les espaces de la mine (puis de sa crise) ont une place à part au sein du cinéma belge francophone (Roekens, 2011). Ils s'implantent d'abord dans la région du Borinage, dans le Hainaut, à l'ouest et au sud-ouest de Mons, dont l'histoire est intimement liée à celle de l'exploitation du charbon dont les veines qui affleuraient se prolongeaient du côté français. Cet espace, qui inclut Mons (ou Mons-Borinage), Boussu, Colfontaine, Dour, Frameries, Hensies, Honnelles, Jurbise, Lens, Quaregnon, Quévy, Quiévrain, Saint-Ghislain, est un territoire de la mine mis à l'honneur dans quelques films clés tournés ici et patrimonialisés au cours du XX^e siècle (*Misère au borinage*, 1933, *La Vie passionnée de Vincent Van Gogh*, 1956, *Déjà s'envole la fleur maigre*, 1968) ; les tournages s'étendent, plus à l'est,

dans les Charbonnages de Bois-du-Luc (*Landes, Suite française*) ou dans la banlieue industrielle de Charleroi (*Les Convoyeurs attendent*, de B. Mariage). La poche de tournages qui s'étend entre le Borinage et Charleroi et permet de mettre en scène des espaces de la mine et de l'industrie, est particulièrement visible avant 2000, moins ensuite.

Au-delà du seul bassin minier, des villes industrielles frappées par la crise sont aussi, y compris pendant et après celle-ci, des pôles de tournage (Roubaix, Tourcoing, Dunkerque, Valenciennes en France ; Charleroi, Seraing, Verviers en Belgique). Au sein de ces villes, quelques quartiers ouvriers ou populaires constituent parfois le cœur du tournage, comme dans le cas d'Anzin (*Ça commence aujourd'hui*), de Marchienne-au-Pont (*Les Convoyeurs attendent*). Les caméras de Desplechin explorent dans certains films les quartiers les plus pauvres de Roubaix, comme ceux de l'Epeule et du Pile (*Roubaix, une lumière*).

Si quelques usines en activité ouvrent ponctuellement leurs portes aux équipes de cinéma, de multiples friches industrielles ont été ranimées le temps de tournages au sein des deux régions, telle la friche de Saint-Liévin à Wattlelos, l'usine Carsid à Marchienne-au-Pont (Charleroi) ou l'usine Sofanor à Quiévrechain, lieu clé du film *Si on chantait*.

Au sein des villes, des espaces en chantier peuvent également devenir des lieux de tournage nécessairement éphémères. Une ancienne piste de l'aérodrome de Niergnies, près de Cambrai, mise à disposition par l'armée pour *À l'origine* permet de suggérer le chantier autoroutier qui constituera le cœur de l'intrigue (*figure 19*).

Figure 19 : Tournage sur le chantier (*À l'origine*, X. Giannoli, 2009)



Source : *À l'origine* (X. Giannoli 2009), capture d'écran.

Dans *L'Extraordinaire voyage du fakir* (K. Scot, 2019), la sablière du Mont Saint-Guibert évoque un camp de réfugiés en Libye ; c'est sous l'apparence de cette marge « centrale » dans le parcours des réfugiés que la Wallonie s'intègre, *incognito*, dans le périple du héros et au sein des lieux du tournage.

2.2.3 Non-lieux et hétérotopies sous les projecteurs

❖ *L'inégale et paradoxale attractivité des non-lieux*

Au cinéma, tout type de lieu, y compris ce que Marc Augé appelle les « non-lieux » (Augé, 1992), peut, *a priori*, constituer un décor potentiel. C'est le cas notamment de multiples infrastructures (de transport en particulier) qui, à la faveur d'un tournage, deviennent des décors, qu'il s'agisse de stations-services (*Le Fils, Mon Ket, Grand Froid*), d'aires d'autoroute (*L'Enfant*), de gares routières (*Rosetta*), d'aéroports (*Décalage horaire*), de ports (dans les séries *Kepler(s)* ou *Baron Noir*), de gares (*Le Corps de mon ennemi*), mais également de parkings et de grandes zones commerciales (*Chez nous, Les Reines du ring*), de ronds-points (*Effacer l'historique*). Ces non-lieux peuvent même jouer un rôle central dans l'intrigue. Stéphane Cattalino souligne ainsi l'importance des commutateurs dans l'ensemble de la filmographie d'Arnaud Desplechin au sein de laquelle les personnages multiplient les allers et retours vers ou depuis Roubaix (Cattalino, 2021). Certains non-lieux, par définition interchangeables et peu identifiables à l'écran, semblent pouvoir être choisis indifféremment, en privilégiant leur situation géographique dans un rayon raisonnable et, bien sûr, l'autorisation et la possibilité logistique d'y filmer une ou plusieurs scène(s).

Certains se singularisent toutefois et apparaissent comme des pôles de tournage privilégiés. C'est d'abord le cas des aéroports de Lille-Lesquin et, surtout, de Liège. Si le premier attire quelques tournages ponctuels et plus rares (*Un conte de Noël, Décalage Horaire*), celui de Liège en compte bien plus (au moins 8 dont *Seule à mon mariage, Illégal, La Tour 2 contrôle infernale*) ; dans les deux cas, l'espace aéroportuaire est parfois utilisé pour suggérer un autre aéroport (*L'Extraordinaire voyage du fakir, Décalage horaire*²³²). Sur les centaines de gares que comptent le Nord-Pas-de-Calais et la Wallonie, quelques-unes polarisent les tournages, soit en raison de leur situation géographique au cœur de grands pôles (Lille-Flandres), soit en raison

²³² Le film de Danièle Thompson est censé se dérouler dans l'aéroport de Roissy-Charles-de-Gaulle. Les attentats du 11 septembre 2001 bouleversèrent les conditions de tournage et, si les scènes principales purent bien être tournées dans le Terminal 2F, d'autres furent délocalisées dans l'aéroport de Lesquin, censé suggérer le hub parisien.

de leurs qualités architecturales singulières. La gare de Liège-Guillemins, sur laquelle nous reviendrons, est ainsi, depuis les années 2010, un décor volontiers exploité par les fictions (mais aussi par les publicités), y compris par de grosses productions américaines (*Gemini Man*, *The Fifth Estate/Le Cinquième Pouvoir*). La gare de Binche, œuvre de style néogothique construite par l'architecte Pierre Langerock entre 1905 et 1910 est quant à elle retenue pour le tournage d'œuvres censées se dérouler à la fin du XIX^e ou au début du XX^e siècle (*The Happy Prince*, *Une Promesse, Rosenn*). Le constat est plus net encore dans le cas de Couvin, évoqué plus haut, devenu pôle de tournage en raison d'abord – et même uniquement – des décors ferroviaires que la commune concentre.

La production de la série *Tunnel* obtient quant à elle une autorisation exceptionnelle de filmer au sein du tunnel sous la Manche, arène centrale de cette série franco-britannique.

❖ *Les hétérotopies comme lieux de tournage*

Quoique nombreuses, les diverses hétérotopies (Foucault, 1984) dont le cinéma peut avoir besoin ne sont pas toujours facilement accessibles aux équipes de tournage. Si quelques prisons peuvent être, pour quelques scènes, des lieux de tournage (celle d'Ittre pour *Mon Ket*, de Juprelle pour *Tango Libre*, le centre pénitentiaire de Longuenesse pour *La Vie sauvage* en 2022, celle de Loos-lez-Lille censée évoquer la prison de Beauvais dans *Présumé Coupable*), les espaces pénitentiaires sont volontiers reconstitués en studio ou au sein de friches réaménagées à la faveur du tournage. Des hôpitaux (celui de Roubaix chez Desplechin), des centres psychiatriques (celui de Bailleul chez Dumont), des lieux de l'exclusion (les interstices urbains chez les Dardenne) peuvent également être utilisés ponctuellement.

❖ *La quête de marges et de non-lieux pour le tournage des films des Dardenne*

Frédéric Bonneau, interrogeant les frères Dardenne :

« Vous filmez des lieux qui sont inhabitables, c'est-à-dire les bords d'une rivière, les bords de la Meuse – il fait froid, une sorte de cabane [...], des routes, des nœuds routiers.... Et on a l'impression que les endroits du film ne sont pas conçus pour des humains... C'est pas fait pour aimer, pour élever un enfant. Qu'est-ce qui s'est passé à Seraing pour qu'on en arrive dans cette situation-là ? »²³³

Jean-Pierre Dardenne :

« Je sais pas comment on appelle ça Les urbanistes ont un nom mais je ne m'en rappelle pas. Ce sont des espaces morts, qu'on a fait pour la circulation qui sont là, qui sont entre, qui ne servent à rien mais qui peuvent servir à quelque chose. Eh bien eux [les personnages] se sont emparés de ces espaces et c'est là-dedans qu'ils vivent. Et nous, on a essayé de

²³³ Entretien de Frédéric Bonneau avec les frères Dardenne, *L'Enfant* (DVD, 2006) .

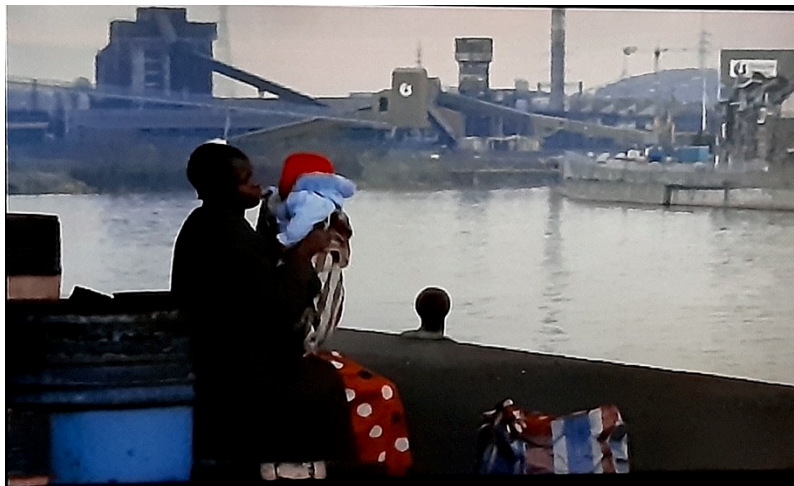
confronter notre cinéma à ces espaces-là, où il n’y a pas forcément de repères, vous voyez. Avec le décorateur, on a toujours évité de trop marquer les espaces ... ».

Jean-Pierre Dardenne pense ici aux « non-lieux » étudiés par Marc Augé, qu’il assimile finalement à des marges en les rejetant dans le champ de la mort et, paradoxalement, de l’inutile – alors que les « non-lieux » pour Augé sont justement d’abord voire uniquement des lieux fonctionnels. Les frères retiennent surtout de cette notion l’idée d’espaces se prêtant peu aux interactions sociales et limitant l’expression de l’humanité ; les non-lieux seraient alors des espaces inhabités et difficilement « habitables » au sens phénoménologique. Les géographes ont parfois discuté ce caractère inhabitable des « non-lieux » (Lussault, 2017) et c’est aussi, en un sens, le pari des cinéastes belges de filmer la manière dont leurs personnages vont tenter, désespérément, de « faire avec » ces non-lieux. Ces derniers, qui sont d’ailleurs parfois censés permettre des déplacements (la gare routière, le quai, le pont, la passerelle...), sont sillonnés par des personnages qui, en dépit de leurs efforts, ne parviennent finalement pas à sortir de la marginalité dans laquelle ils semblent enfermés ; ils bougent sans véritablement avancer, peinent à se frayer un chemin à travers les routes.

Les non-lieux – stations-essence, quais de la Meuse, interstices urbains, chantiers de construction, recoins de garages, gares routières, espaces de l’attente etc. – sont ainsi récurrents et multiples au sein des marges de Seraing qu’explorent les frères Dardenne de film en film ; contre-intuitivement, ils deviennent donc les repères, nécessairement déboussolants, des films et de leurs personnages.

Figure 20 : Les interstices de Seraing comme refuges

Dans *La Promesse*, c’est sous un pont que se réfugie la femme originaire du Burkina Fasso, face à un paysage de friches industrielles ; du haut du pont, des motards urinent sur elle et cherchent à l’humilier.



Source : *La Promesse* (L. et J.-P. Dardenne, 1996), capture d’écran.

Ces non-lieux sont omniprésents dès *La Promesse* (figure 20) ou encore dans *Rosetta* en 1999 dans lequel l'héroïne quitte chaque matin la caravane de son camping pour tenter de décrocher un emploi dans la ville, ce qu'elle finit par obtenir chez un marchand de gaufres ambulant implanté dans l'un de ces non-lieux devenus hauts lieux de l'intrigue. La description proposée du principal lieu de tournage sur la page Wikipédia qui lui est consacrée en vient ainsi à développer un surprenant paragraphe dédié à ce lieu singulier, presque introuvable et profondément recomposé depuis le tournage du film :

« Parmi les lieux de tournage, on reconnaît principalement les deux tours situées en rive gauche du pont de Seraing, à Jemeppe-sur-Meuse, au pied desquels se trouve le parking où est installée la caravane. Les rampes d'accès, empruntées à cyclomoteur dans le film, ont depuis été supprimées lors de la rénovation du site. La station d'essence, située dans la montée de la route nationale 617 entre Ougrée et Boncelles a également été démolie »²³⁴.

Photographie 4 : Les non-lieux, décors majeurs de *Rosetta* (J.-P. et L. Dardenne, 1999)



Photographie : N. Marichez, juillet 2023

Non lieux et/ou marges restent des ressources traquées et exploitées par les cinéastes lors du tournage de *L'Enfant* (2005). Au moment du repérage, il se passe parfois quelque chose entre les Dardenne et le « non-lieu » qui va être choisi et avec lequel les personnages vont tisser du lien ; plus encore, ces non-lieux stimulent eux-mêmes la créativité des cinéastes et influent quelque fois sur l'intrigue même et la manière dont les personnages vont agir. Ce fut ainsi le cas d'un petit bunker à l'abandon, caché sur le quai de la Meuse mais repéré par les frères et devenu le repaire du personnage principal du film :

« Nous avons filmé plusieurs plans [...] dans le décor du repaire de Bruno au bord de la Meuse. Une sorte de petit bunker abandonné protégeant des vannes ayant servi à retenir l'eau d'un ruisseau qui passait dans les installations de nettoyage ou de refroidissement

²³⁴ Wikipédia, « Rosetta », consulté le 26 avril 2022.

d'un laminoir. Il est en grande partie recouvert de plantes grimpantes et devant la porte en fer rouillé tombe du toit un entrelacement dense de lianes et de liserons. On a le sentiment d'être dans un lieu des origines. En écrivant le scénario et lors de nos premiers repérages, nous ne pensions pas à pareil lieu. C'est un apport de la réalité » (Dardenne, 2005, p. 170).

Figure 21 : Un bâtiment industriel abandonné sur un quai de la Meuse ; « une sorte de grotte où il [le personnage de Bruno] s'est inventé un monde » (Dardenne, 2005, p. 125).



Source : *L'Enfant* (L. et J.-P. Dardenne, 2004), capture d'écran.

Dans ce film, on suit ainsi les personnages, et d'abord celui du père indigne, qui circulent entre marges et non-lieux, passant des espaces de la manche et des petits larcins au squat, des bords de route au quai de la Meuse devenu territoire de prédilection pour se réfugier, de parkings à des garages mitoyens devenus lieux de trafics, d'un centre d'accueil à l'hôpital au parloir d'une prison.

2.2.4 Des marges évitées par la fiction

❖ *De multiples marges moins visibles*

À l'inverse, une vaste partie de la région Nord-Pas-de-Calais et de la Wallonie est en marge des tournages, moins explorée, du moins à ce jour. Si on écarte les très nombreuses localités qui n'ont attiré qu'un tournage en plus d'un demi-siècle – parfois limité à quelques scènes ou une œuvre confidentielle –, on mesure mieux encore l'ampleur du déséquilibre spatial dont les cartes rendent compte.

Alors que de multiples quartiers populaires et/ou précaires peuvent, parfois largement, devenir lieux de tournage, qu'il s'agisse de grands ensembles (Cité de Droxhe, tours de Roubaix dans *Pierre et Djemila*), de corons et de courées (*Germinal*), certains types de marges

qui, paradoxalement, constituent parfois un décor essentiel de l'œuvre, se prêtent plus difficilement aux tournages et nécessitent l'utilisation de subterfuges sur lesquels nous reviendrons.

Globalement, les espaces ruraux restent sous-représentés à l'écran, et en particulier le Ternois, l'Avesnois et la partie la plus méridionale de la région qui attirent peu ou du moins très ponctuellement. Le constat mérite toutefois d'être nuancé puisque quelques espaces ruraux se distinguent. L'analyse de la carte (*carte 6*) met en évidence l'attractivité des marges « naturelles » de la Côte d'Opale, Audresselles par exemple, « élue » par Bruno Dumont, de même qu'Ambleteuse. Le Site des Deux Caps, les falaises, le détroit du Pas-de-Calais et les côtes anglaises au loin, les dunes ponctuées de blockhaus et les couleurs uniques de cette interface entre mer, ciel et terre, nourrissent le caractère esthétique du littoral et en font un espace éminemment filmique et aisément reconnaissable dans les films comme dans les séries. Certains espaces ruraux qui ont accueilli plusieurs tournages sont identifiés par les acteurs locaux comme « terres de tournages », telle la communauté de communes d'Osarties-Marquion, territoire rural présenté comme un espace à « haut potentiel » dans *L'Écho du Pas-de-Calais*, en 2023²³⁵ où ont été filmés des scènes des séries *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*, *Les Papillons noirs* (la maison d'Hendecourt-lès-Cagnicourt où réside Albert Desiderio, interprété par Niels Arestrup), *HPI* (saison 3, au sein du château d'Eterpigny) ou encore du film *Une Belle Équipe* (à Vitry-en-Artois).

Quelques villages sont devenus des lieux de tournage majeurs de l'œuvre filmée. C'est le cas de Steenkerque (section de 453 hab. au sein de la commune de Braine-le-Comte) qui accueille le long métrage inspiré de l'histoire du rappeur Kamini, *Bienvenue à Marly-Gomont*, voire, plus ponctuellement, d'Oudezeele pour la suite de *Bienvenue chez les Ch'tis* en 2017.

Il s'agit aussi de villages qui, comme souligné plus haut, renferment un patrimoine architectural convoité et répertorié ou un patrimoine naturel prisé (forêts, cascades, grottes, littoraux, barrages, lacs...). Quelques espaces forestiers sont volontiers filmés, dans l'Ardenne belge par exemple (au cœur des séries *La Trêve*, *Ennemi Public*) ou encore celle de Raismes dans *La forêt de mon père*.

Au sein de ces espaces ruraux, quelques fermes sont devenues des décors majeurs, à l'image de celles que sélectionne Bruno Dumont dans la plupart de ses films ou de celle du chemin du Hel dans la campagne de Comines, mobilisée pour plusieurs tournages, comme *Discount*.

²³⁵ *L'Écho du Pas-de-Calais*, n°227, avril 2023.

Certaines communes sont avant tout filmées pour/par leurs marges, ce qui ne sera pas sans faire débat, comme Calais, Bruay-la-Buissière, Roubaix (en dehors du Musée de la Piscine, régulièrement utilisé – dans *La Vie d'Adèle, Frère et sœur*), Charleroi (la section de Marchienne-au-Pont) ; de même, le centre-ville réhabilité de Seraing n'apparaît pas chez les frères Dardenne.

Dans le cas d'un pôle majeur comme la capitale régionale des Hauts-de-France, si le Vieux-Lille patrimonialisé et pittoresque est volontiers filmé (comme le cœur de Liège), certains espaces centraux sont paradoxalement peu visibles à l'écran ; c'est le cas des nouvelles centralités tertiaires de la métropole, de la Plaine Images (même si elle contribue bien entendu à la postproduction de nombreuses œuvres), du centre d'affaires d'Euralille, d'EuraTechnologies qui, paradoxalement, accueille un tournage (unique, nous semble-t-il) qu'alors que le site est encore à l'état de friche (pour la mini-série *Les Oubliées*). Symboliquement, le Louvre-Lens, haut lieu touristique de la région, accueille certes le tournage du film *Effacer l'historique* en 2019 mais il est anonymisé²³⁶ pour évoquer à l'écran un data center californien de Google.

Notons également que la diversité socio-professionnelle des régions est inégalement visible à l'écran. Dans les œuvres qui y sont ancrées, les milieux populaires (souvent associés à l'usage d'un accent prononcé), ouvriers et mineurs, travailleurs précaires, de même que les populations migrantes apparaissent comme des catégories très représentées ; à l'inverse, d'autres composantes sociales – les « bobos », les « cols blancs » – y apparaissent beaucoup moins, en particulier au sein des œuvres qui ont obtenu le plus grand succès commercial et donc à la plus forte visibilité.

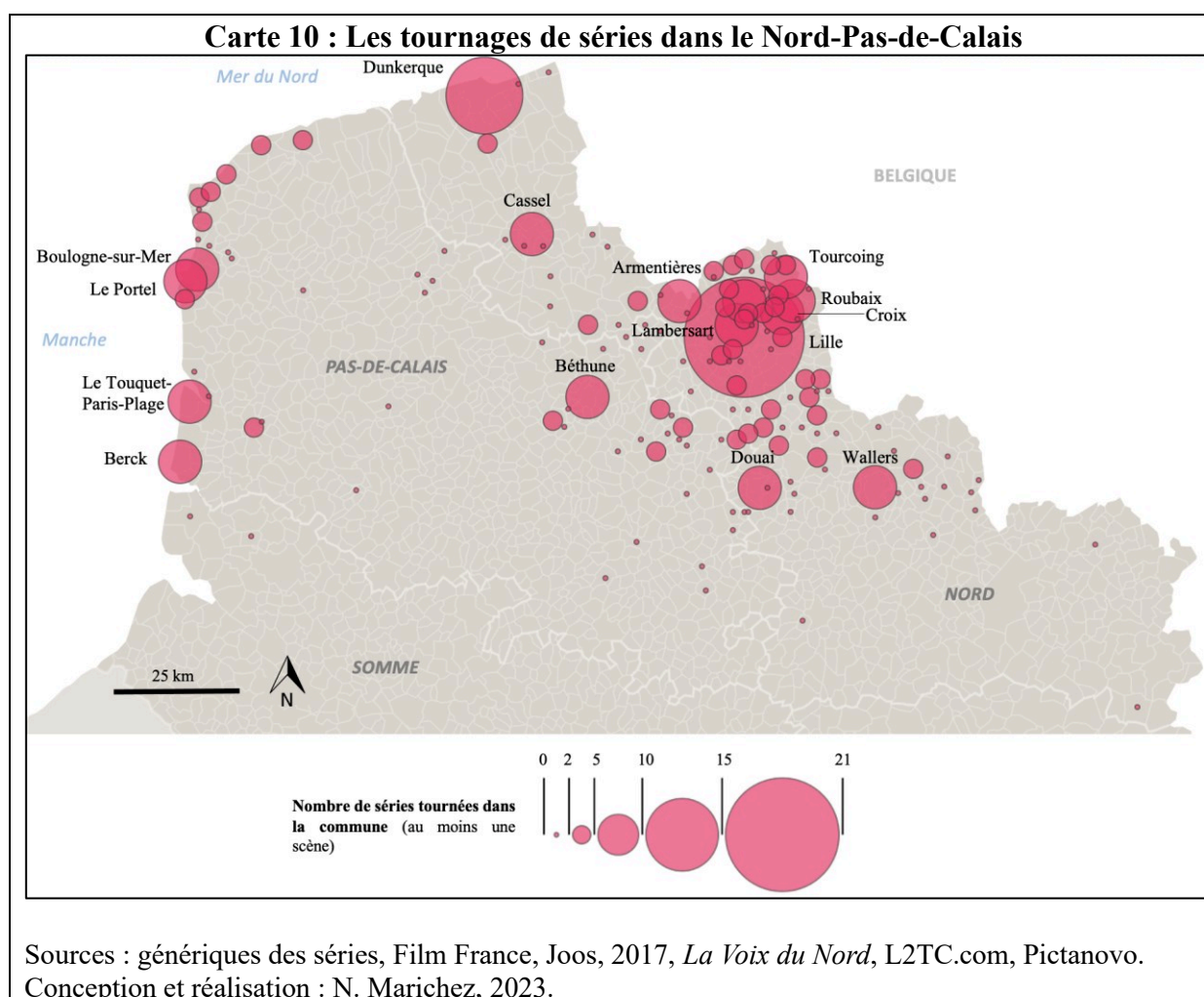
Les deux régions étudiées et, en leur sein, de multiples formes de marges attirent donc les tournages. Leur attractivité est toutefois inégale et, pour de multiples types de marges, il est possible de repérer des espaces (sites miniers, ports, gares, friches industrielles...) plus attractifs et donc plus visibles à l'écran. Il conviendra donc de dégager au fil de l'étude quelques facteurs explicatifs de cette inégale attractivité des marges.

²³⁶ Delphine Le Nozach parlerait dans ce cas de « placement territorial filmique travesti » (Le Nozach, 2019).

2.3 Une géographie spécifique des tournages de séries ?

2.3.1 Dans le Nord-Pas-de-Calais

Le nombre croissant de séries permet à de nombreux espaces de la région Nord-Pas-de-Calais de devenir des lieux de tournage à la faveur d'un épisode ou, plus rarement, d'une saison entière (*carte 10*). Nous répertorions en 2022 154 communes de la région (soit 10 % d'entre elles) apparues ne serait-ce qu'une fois au générique d'une série²³⁷.



Si la carte reste globalement superposable à celle de l'accueil des longs métrages, la hiérarchie des pôles d'accueil présente plusieurs différences notables ; la carte montre aussi que la mise en fiction s'étend à une grande partie du territoire, y compris à des lieux habituellement peu filmés. Cette diversité des lieux de tournage sur un temps pourtant relativement court – l'essor

²³⁷ La carte ne montre ici que les communes ayant accueilli le tournage d'au moins une scène de l'une des 50 séries recensées depuis 2000 ; le nombre de jours de tournage ou le nombre total d'épisodes d'une même série accueillis par chaque commune sont difficiles à évaluer précisément.

des tournages de séries commençant dans les années 2000 – témoigne d'un besoin de varier les décors et confirme l'intérêt d'alimenter les catalogues mis à disposition des repéreurs. Les séries ont en effet un rapport au temps et à l'espace singulier, assurant sur une durée potentiellement longue la remobilisation de certains décors, de certains paysages qui constitueront les lieux d'ancrage de l'univers sériel, et dans le même temps la quête permanente de décors plus éloignés au fil des épisodes.

Sans surprise, la métropole lilloise reste le principal pôle d'accueil. Elle est parfois mêlée à l'intrigue de manière explicite (*HPI* explore la diversité des espaces d'un « Grand Lille » au fil des épisodes), parfois moins (*Commissaire Magellan* dont l'action est censée se dérouler à Saignac, toponyme à la nordicité douteuse). Cette concentration des tournages s'explique par les atouts de la métropole : une bonne accessibilité, un niveau de services exceptionnel (hébergement, restauration), une main d'œuvre (techniciens) et de multiples interlocuteurs et équipements (la Plaine Images de Tourcoing, où se trouve le siège de Pictanovo). Elle offre aussi de multiples décors dont la diversité est paradoxalement accrue par la fragmentation socio-spatiale du territoire. La présence en son sein de « marges » – de la friche industrielle à la courée – constitue bien un atout, rappelant que la marge est volontiers une ressource pour les réalisateurs. Les marges de la métropole deviennent ici encore des périphéries intégrées aux tournages, à l'image de Tourcoing ou de Roubaix, deux villes qui misent notamment sur le secteur de l'image pour accélérer leur reconversion. Elles tirent profit de contrastes socio-spatiaux prononcés qui créent une diversité d'ambiances, de coûts moindres que dans la ville voisine de Lille, de l'existence de bureaux de tournages et d'interlocuteurs chargés de traiter rapidement les demandes des professionnels. Ces avantages comparatifs sont renforcés par les contraintes et les coûts plus élevés qu'implique un tournage à Lille même²³⁸.

La Côte d'Opale, toujours dominée, par ordre d'importance, par les pôles de Dunkerque, puis Boulogne-sur-Mer – mais moins de Calais (la série *Kepler(s)*, censée s'y dérouler, est essentiellement tournée à Dunkerque) –, apparaît à nouveau sur la carte comme un décor linéaire particulièrement prisé pour le tournage des séries policières. Ce sont ici des marges de nature plus que des marges socio-économiques, détonnant par leurs couleurs et leurs paysages singuliers, qui sont recherchées.

²³⁸ Pour la saison 3 des *Petits Meurtres*, l'hôtel Nirvana, où la commissaire Gréco est censée loger, d'abord suggéré par la pose d'une fausse façade sur le Pubstore de Lille (rue de la Halle) fut rapidement délocalisé à Tourcoing (rue du Haze).

Le Bassin minier, et d'abord le pôle d'Arenberg-Créative-Mine qui se détache nettement, ancienne friche devenue pôle d'excellence en image et médias numériques (Marichez, 2020), est aussi intégré dans cette géographie des tournages de séries (*Germinal*, *La Vie devant elles*). Les espaces en marge de la région Nord-Pas-de-Calais ne sont donc pas exclus des tournages ; notons même, à l'inverse, que certains pôles urbains comme Arras, pôle d'accueil de films, en particulier avant 1985, sont paradoxalement sous-représentés à l'écran.

La carte ne permet pas de prolonger la réflexion à l'échelle intra-communale. Au sein des villes, les tournages intègrent de nombreux lieux « ordinaires » (quartiers pavillonnaires comme celui de l'héroïne de la série HPI, filmé à Wattignies, au sud de Lille) et en marge (friches, « non-lieux » multipliés à longueur d'épisodes). Des scènes des *Petits Meurtres d'Agatha Christie* furent par exemple tournées dans le quartier paupérisé de l'Épidème, au sud de la gare de Tourcoing. Dans ce cas précis, la présence d'un décor industriel visible depuis une rue facile à couper le temps d'une course-poursuite explique ce choix.

Les tournages croissants de séries nourrissent la consommation de friches parfois ponctuelle (celle de la Banque de France à Lens par exemple), parfois de manière pérenne (les friches de Tourcoing puis de Lens qui concentrent les décors intérieurs des *Petits Meurtres d'Agatha Christie*, celle de l'ancienne filature Le Blan à Lille qui accueille le commissariat de HPI).

La marge la plus absolue peut ainsi mériter d'intégrer les catalogues de décors pour répondre aux besoins des repéreur ; la série humoristique *LA TRI* (Team de Récupération des Indésirables), diffusée sur la chaîne locale Wéo, a ainsi pour décor central une déchetterie (le tournage a lieu au Syndicat mixte Artois Valorisation (SMAV) à Rivière).

Notons toutefois que, si les marges de ces villes sont utilisées comme décors, leurs habitants ne sont pas pour autant intégrés au tournage.

Si l'Avesnois, excentré, paraît encore plus nettement évité, les marges rurales ne sont pas nécessairement ignorées. Les *Petits Meurtres* en consomment beaucoup même si elles sont souvent exploitées brièvement, pour y filmer des espaces de nature plus ou moins domestiquée (champs, bois). Des séries permettent à certaines d'entre-elles de devenir de hauts lieux de tournage, à l'image du village cinégénique de Cassel dont les tournages de séries accentuent la visibilité déjà favorisée par des émissions telles que « Le Village préféré des Français » en 2018, ou de Rombies-et-Marchipont, mis en décor et transformé en Montsou pour la série *Germinal*. À plus grande échelle encore, quelques fermes « superstars » ouvrent volontiers leurs portes aux équipes, comme celle du chemin du Hel, dans la campagne de Comines, transformée en ZAD pour *Jeux d'influence*.

Photographie 5 : La zadisation fictive d'une ferme cominoise



Source : *La Voix du Nord*, 15/04/2021.

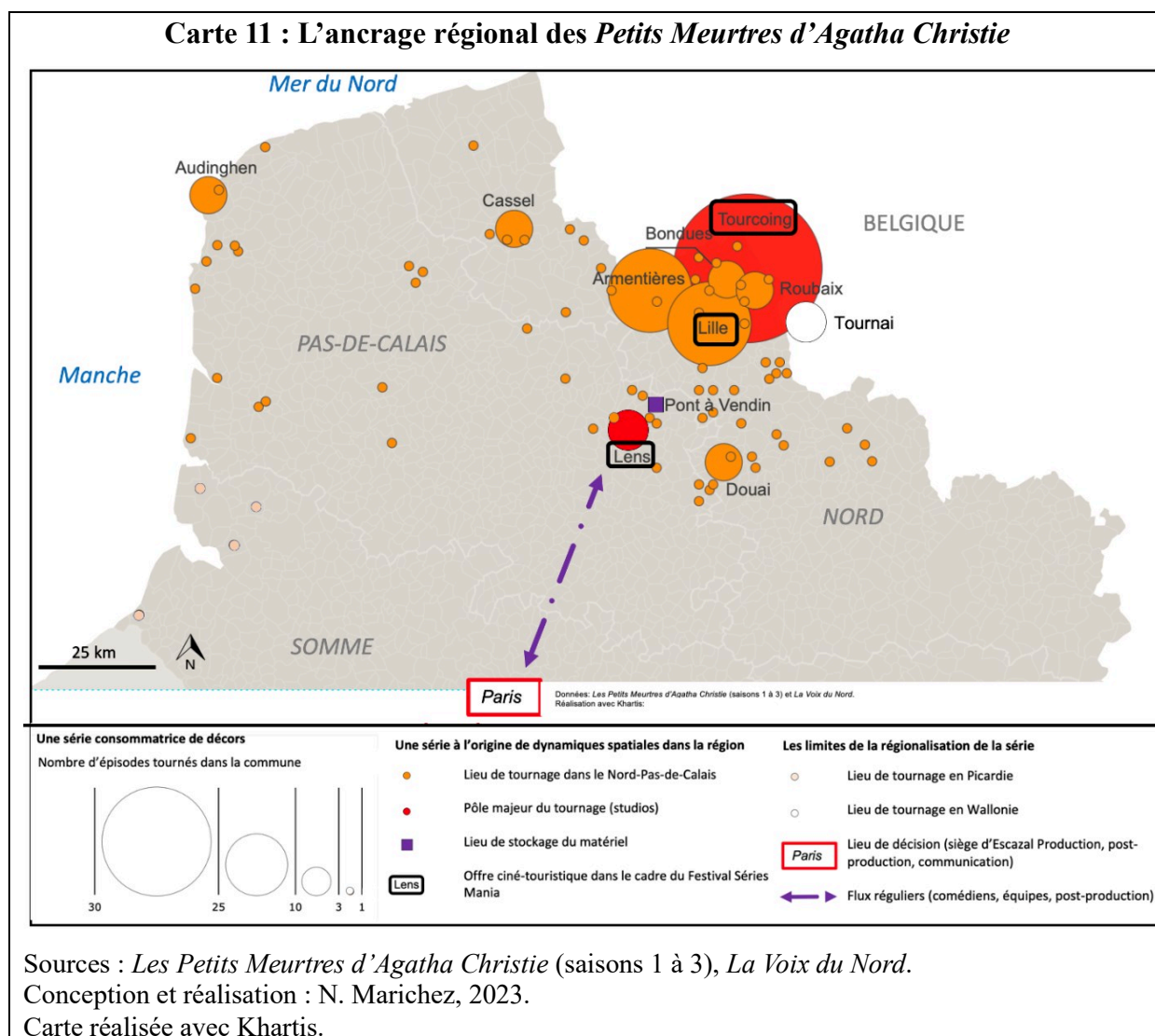
<https://www.lavoixdunord.fr/983417/article/2021-04-15/quand-la-campagne-cominoise-se-transforme-en-un-repaire-de-zadistes-pour-la?referer=%2Farchives%2F recherche%3Fdatefilter%3Dlastyear%26sort%3Ddate%2Bdesc%26start%3D400%26word%3Dtournage>

La carte doit toutefois être analysée avec prudence. Parmi les communes pointées ici, beaucoup n'ont attiré qu'une scène aux effets anecdotiques, laissant peu de traces et peut-être de souvenirs aux habitants. La commune, dont le nom n'est quasiment jamais prononcé à l'écran et n'apparaît que furtivement dans les dernières secondes du générique de fin (quand il n'est pas tronqué par le diffuseur), qui n'est reconnaissable que par ses habitants, peinerait à tirer le moindre profit de la diffusion de la série. Seule une poignée d'espaces « élus » concentre les tournages et sont associés plus ou moins explicitement aux séries accueillies : Lille dans *HPI*, Dunkerque dans *Baron Noir* ou Audresselles dans *P'tit Quinquin* sont bien les pôles principaux du tournage, nommés et identifiables à l'écran, abritant des décors pérennes choisis avec soin.

La série policière *Les Petits Meurtres*, inspirée des romans d'Agatha Christie²³⁹ et diffusée avec succès sur France 2, commanditaire de l'œuvre, depuis 2009 (trois saisons à ce jour, ancrées dans trois périodes historiques différentes : les années 1930, les années 1950-1960, les années

²³⁹ La série est créée par Anne Gafferri et Murielle Magellan et produite par la société Escazal Films avec la participation de France Télévisions (par ailleurs distributeur) ; elle est diffusée avec succès depuis 2009 (4 à 6 millions de téléspectateurs) et exportée dans plusieurs pays d'Europe et d'Amérique.

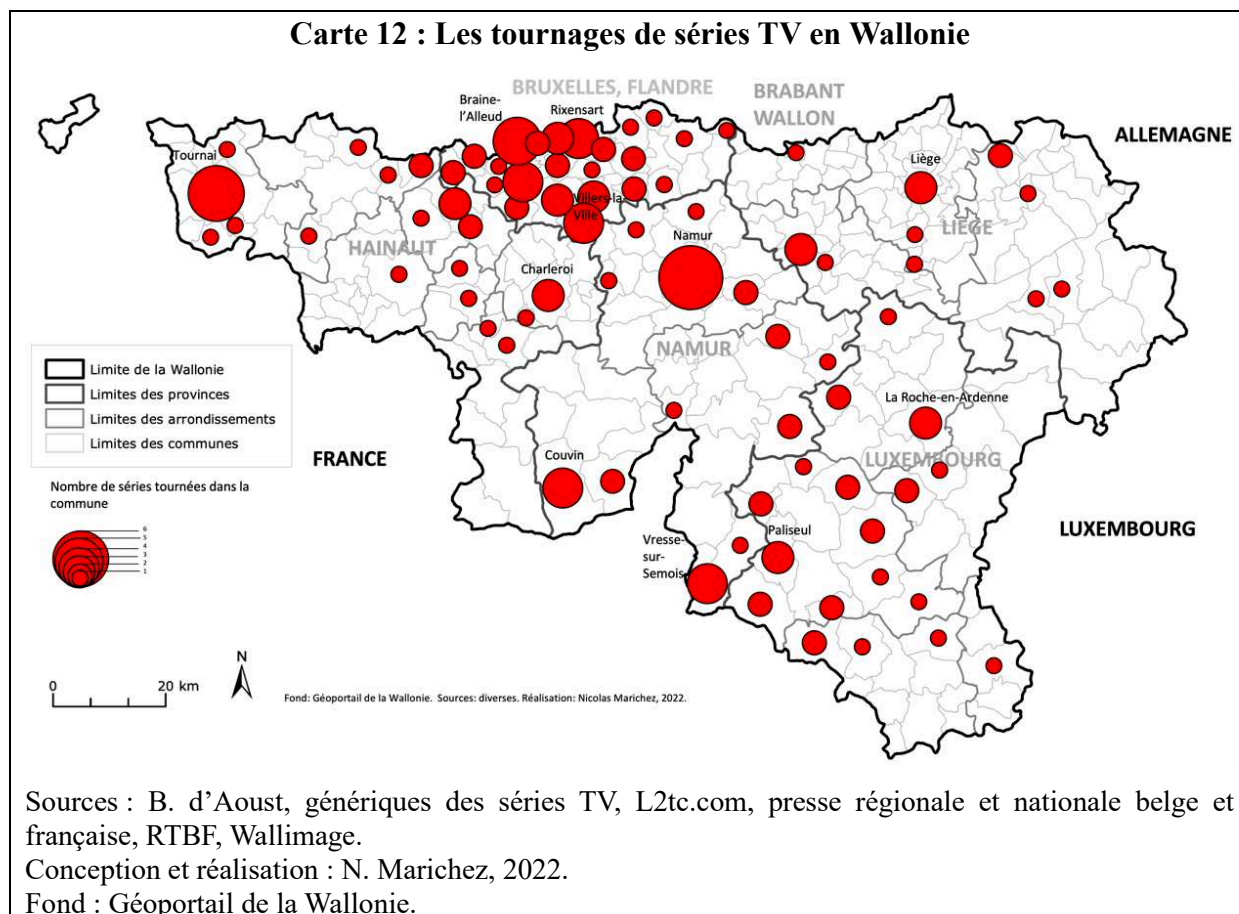
1970) est ancrée dans la région et multiplie singulièrement les décors sur le territoire depuis 2008 (*carte 11*), faisant de certaines friches de hauts lieux de son tournage. Si Tourcoing et Lens sont des espaces centraux dans la géographie du tournage de la série, ils ne sont toutefois pas reconnus comme tels dans l'intrigue.



2.3.2 En Wallonie

L'analyse de la géographie des tournages de séries (*carte 12*) confirme l'impact singulier de ces dernières sur le territoire wallon.

Carte 12 : Les tournages de séries TV en Wallonie



Sources : B. d’Aoust, génériques des séries TV, L2tc.com, presse régionale et nationale belge et française, RTBF, Wallimage.

Conception et réalisation : N. Marichez, 2022.

Fond : Géoportail de la Wallonie.

L’analyse doit être également menée avec prudence tant ces séries restent peu nombreuses et tant le recensement exhaustif des lieux de tournage est difficile ; de même, si le critère du nombre de jours de tournages dans chaque commune est souvent utilisé pour évaluer leurs retombées, la collecte à cette échelle est complexe. La carte met donc en évidence le nombre de séries qui, ne serait-ce que pour une scène, ont donné lieu à un tournage dans la commune. Sur un temps pourtant très court, 74 communes – soit 28 % d’entre elles – ont déjà accueilli un tournage et sont apparues sur les écrans de télévision.

La carte permet de dégager quelques similitudes et différences avec celle des tournages de longs métrages. Ainsi, si les grandes villes restent des lieux de tournage privilégiés, leur domination est moins nette que pour les films et Namur (la Citadelle dans *Ennemi Public*) l’emporte ici sur Liège ; Charleroi ou Mons apparaissent peu à ce jour.

La commune attire parfois pour un patrimoine précis qu’elle abrite (l’abbaye d’Aulne pour *Mr Right*, le château fort d’Ecaussinnes-Lalaing pour *Les Misérables*, le Chemin de fer à vapeur des 3 Vallées à Couvin là aussi mobilisé par exemple pour la série flamande *L’Empereur du goût*).

On constate toujours une concentration des tournages en périphérie du territoire wallon ; Tournai, profitant de sa situation géographique, est ainsi régulièrement intégrée dans le périmètre de tournage de séries essentiellement ancrées dans les Hauts-de-France comme les *Petits Meurtres d'Agatha Christie* ou *HPI*.

Au nord, le Brabant wallon bénéficie de sa proximité géographique avec le pôle (de production, de postproduction, de tournages) bruxellois et constitue le principal foyer d'accueil, en faisant ainsi la province la plus réceptrice de séries – à la fois celles qui sont ancrées en Wallonie mais aussi intégrée aux tournages de séries concentrées dans la Région de Bruxelles-Capitale au nord.

À l'inverse, les marges industrielles et minières (le Borinage, Charleroi, la banlieue de Liège qui constitue un pôle majeur pour le cinéma) bien intégrées dans la géographie des tournages de films sont peu visibles dans le cas des séries.

L'attractivité diffuse des marges à dominante rurale du sud et de l'est de la Wallonie détonne (villages, forêts, grottes comme celles de Han-sur-Lesse, patrimoine religieux), en particulier dans la province de Luxembourg, le sud de la province de Namur, d'autant qu'elles sont même au cœur des séries belges francophones sur lesquelles nous allons insister. C'est le cas, en particulier, de l'Ardenne belge qui, en accueillant sept séries dont *La Trêve* et *Ennemi Public* mais aussi la première (*Les Galapiats*) et l'une des plus récentes (*Des gens bien*), s'affirme comme une nouvelle terre de tournages. Cette brève étude suggère que les séries explorent d'autres espaces, sont porteuses d'autres récits sur les espaces de la Wallonie.

Conclusion

Les deux régions se sont donc affirmées, en particulier depuis une trentaine d'années, comme des terres de tournage de films tout d'abord et, depuis les années 2000, de séries. Ces tournages ont une géographie singulière au sein de laquelle certaines marges apparaissent, paradoxalement, comme des décors prisés.

CHAPITRE 2

ATTIRER LES TOURNAGES

Introduction

L'essor des tournages dans les deux régions résulte d'une combinaison d'actions menées pour les favoriser à différentes échelles. Il s'inscrit d'abord dans un cadre national favorable dont nous rappellerons les spécificités. Nous insisterons ensuite sur les politiques menées à l'échelle régionale, en particulier par deux organismes qui seront au cœur de notre réflexion, Pictanovo du côté français, Wallimage, du côté belge. Nous montrerons enfin comment, de manière plus inégale, d'autres acteurs peuvent également agir, à l'échelle locale, pour attirer et valoriser les tournages de films et de séries.

1. Un essor des tournages qui s'inscrit dans un cadre national favorable

L'attractivité régionale en matière de tournages s'inscrit d'abord dans un cadre national que l'État s'attache à rendre toujours plus favorable en l'adaptant aux transformations du secteur et aux politiques incitatives mises en œuvre à l'échelle internationale.

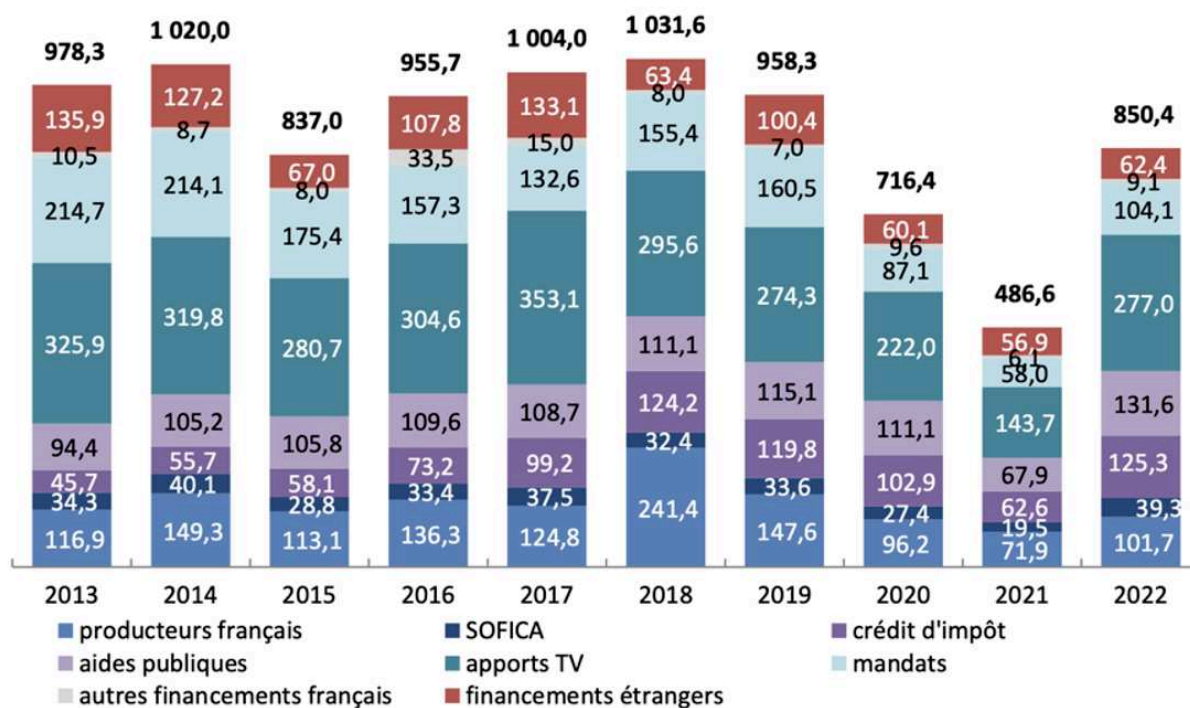
1.1 Le rôle central du CNC en France

L'action étatique est, dans le cas français, pilotée par le CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée) créé par la loi du 25 octobre 1946²⁴⁰. Sa mission initiale est bien, au moment où le cinéma américain se répand à l'échelle globale, de protéger, de renforcer et de structurer l'industrie cinématographique nationale en s'appuyant sur des dispositifs d'aides généreuses (à la création, à la production, à la distribution, à l'exportation) qui visent aussi à défendre et à valoriser la création et la diversité culturelle.

²⁴⁰ Journal officiel de la République française. Lois et décrets n°0251 du 26/10/1946.
[https://www.legifrance.gouv.fr/download/securePrint?token=\\$WWPjZ!S4FsmGKO9KAFP](https://www.legifrance.gouv.fr/download/securePrint?token=$WWPjZ!S4FsmGKO9KAFP)

Les tournages de films et de séries sur le territoire français et notamment dans les Hauts-de-France sont donc aussi le fruit de ces dispositifs qui contribuent à leur financement (*figure 22*). Ce soutien est d'autant plus indispensable pour la concrétisation de projets audiovisuels dont la rentabilité est incertaine. Le CNC, dont l'action est aujourd'hui complétée par celle des collectivités territoriales et en premier lieu des régions, apporte une grande partie des aides publiques qui représentent, selon les années, 10 à 15 % du financement des films d'initiative française²⁴¹ – sans prendre en compte ici les crédits d'impôts évoqués plus loin.

Figure 22 : La répartition du financement définitif des films d'initiative française (en millions d'euros)



Source : CNC, Observation de la production cinématographique, 28/03/2023, en ligne : <https://www.cnc.fr/documents/36995/1872922/Observatoire+de+la+production+cinematographique.pdf/48762bc4-39c5-a303-0c5f-853c29601a36?t=1680089021700>

Le système d'aides charpenté et ajusté depuis plus d'un demi-siècle par le CNC intègre un soutien automatique aux productions françaises (ou aux coproductions) agréées par l'organisme. Il est d'abord financé par une taxe prélevée sur les tickets de cinéma ; d'emblée,

²⁴¹ Les rémunérations constituent le principal poste de dépenses dans la production d'un film (54 à 61 % en 2022 selon le budget du long métrage), devant les dépenses de tournage (autour de 30 %, essentiellement consacrées aux transports, aux défraiements et à la régie d'une part, aux décors et aux costumes d'autre part), puis la technique (10 à 19 % selon le budget du film, consacrés au montage, aux effets visuels, au travail en laboratoire etc.). Source : CNC, « Les études du CNN : les coûts de production des films en 2022 », mars 2023.

le principe général fut ainsi de collecter l'argent auprès des distributeurs pour le remobiliser en faveur de la création et de la production, dans une logique originale de « flux-ascendants, de l'aval vers l'amont » (Danard, 2012). Dès 1959, parallèlement à ces aides automatiques, le système des « avances sur recette » octroie des aides sélectives à certains projets dont les commissions du CNC reconnaissent le caractère audacieux et/ou les qualités artistiques, protégeant ce qu'on appela plus tard « l'exception culturelle française »²⁴².

Si le budget du CNC est initialement alimenté par les taxes sur les entrées dans les salles (TSA), ses sources de financement s'élargissent à partir des années 1980 à de nouveaux contributeurs, et d'abord, dès la loi de finances de 1984, aux chaînes de télévision – dont la forte diffusion de films nuit alors à la fréquentation des salles ; elles sont soumises, comme l'ensemble des éditeurs de services de télévision à une taxe spécifique (la TST, taxe sur les services de télévision). Cette taxe sur les éditeurs (TST-E) impose aux chaînes de consacrer 5,15 % de leur chiffre d'affaires (hors-TVA et au-delà de 11 millions d'euros) au fonds de soutien du CNC. Ce dernier est également alimenté par une taxe sur les distributeurs de services de télévision (TST-D) et par une taxe sur la vidéo physique et en ligne de contenus audiovisuels (TSV). Finalement, comme le souligne Joëlle Farchy, le budget du CNC ne relève donc pas totalement d'un financement public et provient largement du marché de manière contrainte (Farchy, 2004)²⁴³.

En 2022, le fonds de soutien du CNC atteint ainsi 697,6 millions d'euros²⁴⁴, contribuant à la production de 287 films agréés par l'organisme. L'obtention de l'aide et le niveau de soutien dépendent d'une note attribuée à chaque projet sur un barème de 100 points intégrant de multiples critères ; parmi ces derniers, plusieurs témoignent déjà de l'importance accordée à la territorialisation de l'œuvre pour qu'elle devienne éligible : la localisation des lieux de tournage, l'établissement de la société de production en France, la langue de tournage etc.

S'ils sont soumis à une taxation spécifique en faveur du CNC, la loi impose par ailleurs aux diffuseurs des obligations d'investissement dans la production d'œuvres d'expression originale françaises et européennes. Les chaînes doivent investir au moins 3,2 % de leur chiffre d'affaires annuel²⁴⁵ dans la production de films européens et plus précisément 2,5 % à des films

²⁴² Ce système a ainsi favorisé l'émergence du cinéma de la Nouvelle Vague dès la fin des années 1950.

²⁴³ Joëlle Farchy propose ainsi, plutôt que de parler de financements publics et privés, de distinguer les financements contraints et les financements non contraints.

²⁴⁴ Assemblée Nationale, « Avis présenté au nom de la commission des affaires culturelles et de l'éducation sur le projet de loi de finances pour 2023, tome IV : médias, livre et industries culturelles », par M. Philippe Ballard. https://www.assemblee-nationale.fr/dyn/16/rapports/cion-cedu/116b0374-tiv_rapport-avis#_Toc256000022

²⁴⁵ Cette obligation s'applique aux chaînes programmant plus de 52 œuvres cinématographiques par an ou plus de 104 diffusions ou rediffusions de ces œuvres ; le pourcentage varie en fonction des chaînes concernées (3,5 % pour France Télévisions par exemple). En 2021, des conventions sont signées entre l'ARCOM (Autorité de régulation de la communication audiovisuelle et numérique) et les grandes plateformes de vidéos à la demande (Netflix, Disney +, Amazon Prime Video, Google, Apple TV) imposant à ces dernières de consacrer au moins 20 % de leur

d'expression originale française soit sous la forme de préachats de droits de diffusion soit en prenant part à la (co)production des œuvres.

La pérennité de ce système de protection et de financement du cinéma, recomposé depuis plus d'un demi-siècle et au sein duquel le poids des chaînes est devenu crucial, semble aujourd'hui menacée (Farchy, 2004)²⁴⁶. L'enjeu récent, rappelé par le rapport Boutonnat²⁴⁷, est de faire évoluer cet écosystème pour l'adapter aux mutations rapides du secteur (effritement de la place la télévision et apports financiers des chaînes appelés à baisser, émergence de plateformes internationales, nouveaux usages des consommateurs...) en accroissant la part des financements privés non contraints et, en particulier, d'investisseurs qui ne sont pas du milieu afin d'anticiper une probable baisse des rentrées d'argent dans le futur – tout en veillant à ce que ces investissements ne se reportent pas uniquement vers les productions qui apparaîtraient comme les plus rentables.

Afin de favoriser la réalisation des projets audiovisuels, le législateur a également créé par la loi du 11 juillet 1985 les SOFICA (Sociétés de financement de l'industrie cinématographique et de l'audiovisuel), qui contribuent souvent au financement en complément de l'apport du producteur, des chaînes de télévision ou encore des aides publiques. Ces sociétés d'investissement agréées chaque année par le CNC (12 en 2022) se chargent de la collecte de fonds privés (en échange d'avantages fiscaux) qui seront consacrés, avant le début du tournage, au financement de la production – et seront remboursés sur les recettes futures (incertaines cependant) ; selon les années, les SOFICA représentent en moyenne 3 à 5 % du financement des œuvres²⁴⁸.

Dans le cas de la France, l'enjeu est d'assurer une forme de souveraineté cinématographique en conservant ou en rapatriant les tournages d'œuvres françaises sur le territoire hexagonal, mais aussi d'y attirer des productions étrangères. Le cinéma est, de longue date, perçu non seulement comme un art mais aussi comme une industrie stratégique que les pouvoirs publics cherchent à protéger en endiguant les délocalisations qui n'épargnent pas les

chiffre d'affaires en France au financement de la production – essentiellement d'expression française (80 % pour la production audiovisuelle, 20 % pour le cinéma).

²⁴⁶ Sur cette question du poids de la télévision, Farchy, 2004, p. 101.

²⁴⁷ CNC, Rapport sur le financement privé de la production et de la distribution cinématographiques et audiovisuelles, Dominique Boutonnat, décembre 2018.

<https://www.cnc.fr/documents/36995/156431/Rapport+sur+le+financement+privé+de+la+production+et+de+la+distribution+cinématographiques+et+audiovisuelles.pdf/3c4fcfcf-2c74-968d-568b-46dd0209edd8?t=1557763787534>

²⁴⁸ CNC, « Les SOFICA. Un dispositif original de financement du cinéma et de l'audiovisuel », mai 2022. <https://www.cnc.fr/documents/36995/146104/Présentation+générale+des+SOFICA+-.pdf/d5d700cb-4a92-fccf-c404-4cf965073b11?t=1654159936526>

tournages de films d'initiative française²⁴⁹ vers Prague, Budapest, Belfast, La Valette... mais aussi vers la Belgique voisine. L'État a ainsi, pour séduire les producteurs, repensé sa politique fiscale en faveur du cinéma et de la création audiovisuelle pour maintenir sa compétitivité et son attractivité, amoindries par les dispositifs fiscaux proposés par les autres pays. Le CNC a échafaudé une version française des mécanismes de *Tax Shelters* dont les grands pays de tournage se sont dotés ces dernières décennies. Pour convaincre le producteur de tourner en France, les crédits d'impôts lui permettent de déduire une partie des dépenses effectuées sur le territoire national.

Grâce au CIC (crédit d'impôt cinéma)²⁵⁰ créé par la loi de finances de 2004, les producteurs délégués de longs métrages peuvent déduire 30 % des dépenses éligibles réalisées sur le territoire national (tournage, post-production...). Les rapports du CNC²⁵¹ insistent régulièrement sur les effets de ce dispositif qui a permis d'endiguer le flux de délocalisation des tournages encore fort au milieu des années 2010²⁵². Le crédit d'impôt audiovisuel (CIA) créé en 2005 bénéficie quant à lui à la production des séries ; il offre également la possibilité de déduire une partie des dépenses (25 %) de son imposition.

L'enjeu était enfin d'attirer des tournages étrangers sur le territoire national, notamment les tournages américains (plus de 35 % se déroulent hors des États-Unis²⁵³) mais aussi, plus récemment, chinois ou indiens. C'est dans cette perspective que fut fondé le C2I (ou CII, crédit d'impôt international), nouvel abattement fiscal voté en décembre 2008 et entré en application en 2009 – puis modifié à plusieurs reprises (2014, 2016). Le dispositif s'adresse ici à des sociétés étrangères mais dont la production (de film, de série) va être réalisée au moins partiellement (tournage, effets visuels, post-production...) sur le territoire français. Depuis 2016, la société peut bénéficier d'un abattement fiscal de 30 %²⁵⁴ des dépenses éligibles. Parmi les critères d'éligibilité, l'œuvre doit intégrer des « éléments rattachés à la culture, au

²⁴⁹ Dont le financement est majoritairement français.

²⁵⁰ 216 films en ont bénéficié en 2021, générant 990 millions d'euros de dépenses sur le territoire français (176 en 2019, dans un contexte antérieur à la crise sanitaire) comme *Les Trois mousquetaires – D'Artagnan, Qu'est-ce qu'on a tous fait au bon Dieu ?* ou *Novembre*.

²⁵¹ CNC, « Rapport d'évaluation des crédits d'impôts 2021 », [https://www.cnc.fr/documents/36995/156431/Rapport+d'évaluation+des+crédits+d'impôt+2021.pdf/51c84573-5eee-afe4-a996-061c0ad36ce6?t=1667556962157](https://www.cnc.fr/documents/36995/156431/Rapport+d%27évaluation+des+crédits+d%27impôt+2021.pdf/51c84573-5eee-afe4-a996-061c0ad36ce6?t=1667556962157)

²⁵² En 2015, Luc Besson avait menacé de tourner sa nouvelle production, *Valerian*, à l'étranger en raison d'un crédit d'impôts jugé insuffisant. L'État annonce alors la hausse du taux de 20 à 30 % des dépenses éligibles ; le tournage en langue étrangère (ce qui était le cas de *Valerian*) n'est plus nécessairement un facteur d'inéligibilité dès lors qu'il est justifié par le scénario.

²⁵³ CNC, 2023.

²⁵⁴ Il est même relevé en 2020 à 40 % pour des œuvres mobilisant de forts effets visuels.

patrimoine ou au territoire français »²⁵⁵ et générer au moins 250 000 euros²⁵⁶ de dépenses éligibles en France (ou 50 % du budget global). L'existence de ce crédit a ainsi pesé dans le choix de Christopher Nolan de tourner sa superproduction à Dunkerque en 2016.

Ces crédits d'impôts ont naturellement des retombées dans les régions ; en 2021, les dépenses de tournage d'œuvres qui en furent bénéficiaires atteignent 695 millions d'euros, dont 339 dans d'autres régions que l'Île-de-France – de loin première région de tournage et bénéficiaire des trois dispositifs fiscaux mentionnés²⁵⁷. Les Hauts-de-France sont la quatrième région qui a le plus bénéficié de ces dépenses de tournage (36 millions d'euros²⁵⁸, contre 16 en 2019) ; 10,5 millions d'euros furent générés par les 286 jours de tournage de 15 films français soutenus par le CIC (*La Guerre des Lulus, Frères et sœur, Le Prix du passage...*) ; les projets bénéficiaires du CCA (*HPI saison 2, Les Petits Meurtres d'Agatha Christie, Les Papillons noirs...*) ont suscité 19,7 millions euros de dépenses (tableau 3). La région ne bénéficie en revanche d'aucune dépense liée au tournage d'un film étranger bénéficiaire du C2I en 2019 et de « seulement » 5,6 millions en 2021 (derrière la Guyane par exemple).

Tableau 3 : Les fictions audiovisuelles françaises bénéficiaires du CIA tournées dans les Hauts-de-France en 2021

Fictions audiovisuelles françaises bénéficiaires du CIA tournées en Hauts-de-France

Fiction audiovisuelle	Nombre d'h	Total		France		Hauts-de-France	
		Devis (M€)	Jours	Devis (M€)	Jours	Dépenses (M€)	Jours
HPI (S2)	7	11,6	39	11,6	39	2,9	39
LES PETITS MEURTRES D'AGATHA CHRISTIE (ÉPISODES 44-46)	6	10,5	90	10,1	90	2,6	90
L'ABSENTE	7	9,0	88	9,0	88	2,2	88
MANIPULATIONS	5	6,4	60	6,4	60	1,6	60
LES PAILLONS NOIRS	5	7,8	54	7,8	54	1,5	42
LES COMBATTANTES	7	20,5	95	20,4	95	1,4	26
POLICE DE CARACTÈRE (ÉPISODES 3-4)	3	4,4	40	4,4	40	1,1	40
TOUTES CES CHOSES QUE L'ON NE S'EST PAS DITES	5	9,9	60	8,9	43	0,9	15
DIANE DE POITIERS	3	8,6	36	8,6	36	0,8	14
JEUX D'INFLUENCE (S2)	5	6,3	75	6,3	75	0,7	35
DEUX FEMMES	2	2,5	21	2,5	21	0,6	21
MEURTRES À AMIENS	2	2,3	19	2,3	19	0,6	19
DISPARITION INQUIÉTANTE 4	2	2,3	22	2,3	22	0,6	22
UN ALIBI	2	2,3	21	2,3	21	0,6	21
MÉMOIRE TROUBLE	2	2,3	21	2,3	21	0,5	20
LA BONNE CONDUITE	2	1,9	20	1,9	20	0,5	20
LA VENGEANCE AU TRIPLE GALOP	2	1,1	14	1,1	14	0,3	14
VTC	2	1,3	21	1,3	21	0,1	8
CLEM (S12)	5	7,6	60	7,6	60	0,0	1
LA VIE AU TEMPS DES VIKINGS	1	0,3	8	0,3	8	0,0	2
Total	72	119,2	864	117,6	847	19,7	597

Source : CNC, Rapport d'évaluation des crédits d'impôts 2021, p. 45.

²⁵⁵ CNC, 2023 :

<https://www.cnc.fr/documents/36995/147248/Crédit+d'impôt+international++descriptif+détaillé+du+dispositif.p df/ab3076be-142d-6120-fee8-0077fc02b08f?t=1617805319066>

²⁵⁶ Le seuil de dépenses est baissé de 1 million à 250 000 euros en 2017 pour conserver et attirer davantage de petits tournages.

²⁵⁷ CNC, 2023.

²⁵⁸ Le chiffre n'intègre que les dépenses directes.

Si ce type de dispositifs fiscaux influe indiscutablement sur les logiques de (re)localisation des tournages, ils ne constituent toutefois pas un facteur suffisant²⁵⁹. De l'image du territoire à son accessibilité, de la présence de techniciens et d'équipements à la concentration de services, de la qualité de vie au savoir-faire national, des conditions climatiques à la diversité des « décors » en passant par le contexte politique, géopolitique (voire désormais sanitaire), bien d'autres paramètres peuvent influencer sur la décision du producteur. Le CNC s'efforce donc de promouvoir les multiples atouts du territoire français et d'assurer sa visibilité sur le « marché des territoires cinématographiques » (Rot, 2019, p. 25) en participant par exemple aux salons internationaux des lieux de tournage (Los Angeles, Cannes) fréquentés par les réalisateurs et producteurs.

Les revalorisations successives des dispositifs fiscaux témoignent de la nécessité d'entretenir la compétitivité et l'attractivité du territoire en s'efforçant aussi d'en corriger les faiblesses. Dans le cadre du Plan France Relance en 2022, l'État annonce ainsi l'investissement de 350 millions d'euros pour accroître les capacités d'accueil de tournages et combler le retard pris sur les pays voisins qui ont fortement investi dans la modernisation de leurs studios (Pinewood en Angleterre, Cinecitta en Italie). Le président Emmanuel Macron confirme cette ambition à la faveur de l'initiative France 2030²⁶⁰ qui prévoit un investissement massif pour doubler les capacités de production, moderniser les équipements existants, créer davantage de backlots, consolider les écosystèmes locaux – dans le nord de la France par exemple. Cet effort est justifié par une demande croissante de tournages en studio nourrie par les séries télévisées et par les plateformes, mais aussi par les contraintes liées aux tournages en extérieur au sein des espaces publics et notamment au sein du Paris intra-muros (les Jeux olympiques de 2024 pourraient d'ailleurs compliquer fortement ces derniers).

Pour favoriser les interactions entre les acteurs, le CNC s'appuie également sur Film France, association à but non lucratif créée en 1995 essentiellement financée par l'organisme. Film France promeut l'attractivité du territoire français comme terre de cinéma (et de séries)²⁶¹ (figure 23). Premier interlocuteur des professionnels étrangers intéressés par un tournage en France, il anime le réseau des commissions du film (dont Pictanovo) soutenues par les

²⁵⁹ Gwenaële Rot cite le cas d'États américains comme le Texas ou le Michigan qui, en dépit de politiques fiscales agressives, ont échoué à impulser une réindustrialisation par le cinéma. Aussi, le Michigan, qui avait instauré des crédits d'impôts en faveur des tournages en 2008, finit-il par les supprimer en 2015 (Rot, 2019).

²⁶⁰ CNC, « Appel à projet France 2030 « La grande fabrique de l'image » sur les studios et la formation », 2023. https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/multi-sectoriel/appel-a-projet-france-2030--la-grande-fabrique-de-limage--sur-les-studios-et-la-formation_1672282

²⁶¹ Le site www.filmfrance.net (disponible en anglais et en chinois) propose un Guide pratique des tournages à destination des professionnels présentant de manière exhaustive les atouts du territoire français, recensant les décors ou encore les réglementations liées aux tournages. Les fiches décors sont renseignées par les commissions du film membres du réseau Film France ; un module permet aussi aux propriétaires ou gestionnaires de décors de proposer leurs biens et explique les modalités pratiques de l'accueil d'un tournage.

collectivités territoriales et facilite la mise en contact avec elles. C'est également Film France qui les représente sous une même bannière dans les salons internationaux consacrés au marketing territorial qui sont tout autant des lieux de sociabilité que d'observation de la concurrence.

Membre de l'AFCI – *Association of Film Commissioners International* –, structure internationale qui centralise et diffuse les informations concernant les lieux de tournage et met en contact les différents acteurs²⁶² –, Film France s'efforce enfin d'assurer au pays une visibilité internationale comme terre de tournages auprès des professionnels.

Figure 23 : Film France, promoteur de la France et de ses territoires comme terres de tournage



Signe d'une prise en compte accrue des liens entre tournages et tourisme, le 12 avril 2019, Film France a signé un accord avec Atout France, l'Agence de développement touristique, qui intègre déjà le cinéma dans ses campagnes en faveur de la « destination » France à l'étranger. Par ce partenariat stratégique, les deux organismes s'engagent à mener des actions concertées pour attirer les productions étrangères en France. Atout France met à disposition des élus et des acteurs du tourisme des brochures expliquant comment rendre leur territoire visible et attractif

²⁶² Elle est aussi membre de la *European Film Commissions Network* (EUFEN) et de l'*Asian Film Commissions Network* (AFCNet).

pour les producteurs ou encore exploiter les retombées économiques et d'abord touristiques des tournages²⁶³.

Longtemps négligée, la promotion du cinéma français à l'étranger est assurée par UniFrance Films, sous la tutelle, là aussi, du CNC. L'organisme, regroupant à la fois producteurs, exportateurs, réalisateurs, auteurs, comédiens, agents, accompagne, étudie et valorise la diffusion et la promotion des œuvres françaises au-delà des frontières nationales.

1.2 Le rôle des acteurs publics en Belgique

1.2.1 Un rôle tardif de l'État ?

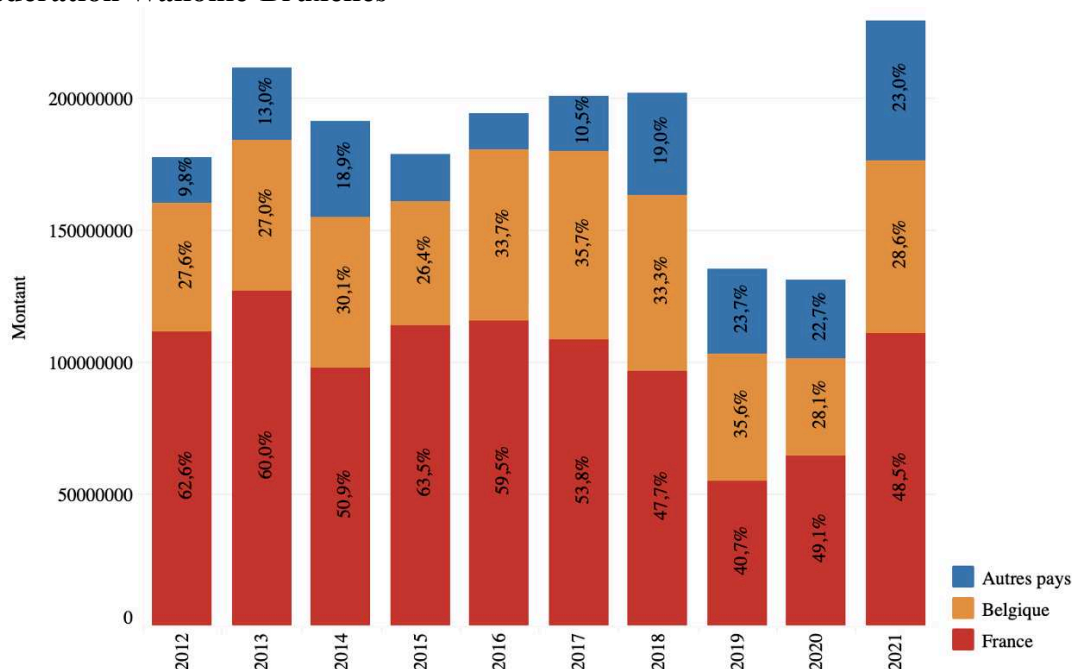
En Belgique, l'État fédéral tarde à s'impliquer dans la production ou la protection d'un cinéma « national » (Sojcher, 1999) – et la volonté d'accueillir et d'encourager les tournages sur le territoire ne s'affirme que récemment. Au-delà d'un premier projet embryonnaire d'aide au cinéma de fiction en 1952 – « première et dernière tentative de l'État pour créer et développer un cinéma *national* » – dont le mécanisme favorise finalement davantage les courts-métrages que les longs métrages (Sojcher, 1999, p. 60), il faut attendre 1965 pour que, sur le modèle d'autres pays et notamment du CNC français, la Belgique adopte un système d'aides à la production cinématographique et audiovisuelle qui est, pour un temps, géré à une échelle nationale par le ministère des Affaires étrangères. Dès ces années 1960, signe d'une « régionalisation du 7^e art » qui fait écho à la fédéralisation progressive de l'État (Sojcher, 1999, T.1, p. 19), chacune des trois communautés belges (la Communauté française de Belgique, la Communauté flamande et la Communauté germanique) dispose de son système d'aide sélective²⁶⁴. Dans le cas de la Communauté française, il est géré par le Fonds de création cinématographique et audiovisuelle puis, à partir de 1994, par le Centre du cinéma et de l'audiovisuel (CCA) de la Communauté (appelée Fédération Wallonie-Bruxelles aujourd'hui). Un Comité de Sélection des Films (CSF), créé dès 1967 pour promouvoir le cinéma belge francophone, distingue, en fonction de ses qualités artistiques, les œuvres à soutenir (qui seront le cas échéant labélisés films « belges »), qui sont d'abord des œuvres d'initiative francophone mais peuvent aussi bénéficier à des réalisateurs étrangers dans le cadre de coproductions²⁶⁵ (figure 24).

²⁶³ Atout France, site consulté en janvier 2019. <http://atout-france.fr/publications/tourisme-et-cinema>

²⁶⁴ Rapport de l'Observatoire européen de l'audiovisuel et CNC, « Les mécanismes d'aide publique au cinéma et à l'audiovisuel en Europe : monographies nationales », 1999, [en ligne], <https://rm.coe.int/09000016808e46d7>

²⁶⁵ Site de la Fédération Wallonie-Bruxelles, « Commission de sélection des films », consulté le 18/07/2023.

Figure 24 : Les parts belge et étrangères dans le budget des longs métrages reconnus par la Fédération Wallonie-Bruxelles



Source : Fédération Wallonie-Bruxelles, 2023. <https://statistiques.cfwb.be/culture/audiovisuel-et-medias/parts-belges-et-etrangeres-dans-le-budget-des-longs-metrages-reconnus-par-la-fw-b/>

Le système d'aides s'est transformé en profondeur au rythme de l'institutionnalisation de la fédéralisation. À partir de 1989, l'ensemble des aides (automatiques comme sélectives) sont entièrement communautarisées. Chaque communauté dispose de sa propre commission du film, dispose de ses propres fonds et finance « ses » œuvres. C'est donc à cette échelle – voire, à la marge, à celle de la Communauté allemande de Belgique qui dispose de moins de moyens – qu'est déterminé le soutien financier apporté aux productions ou aux coproductions belges francophones qui pourraient, chose encore bien incertaine, susciter des tournages sur le sol wallon²⁶⁶.

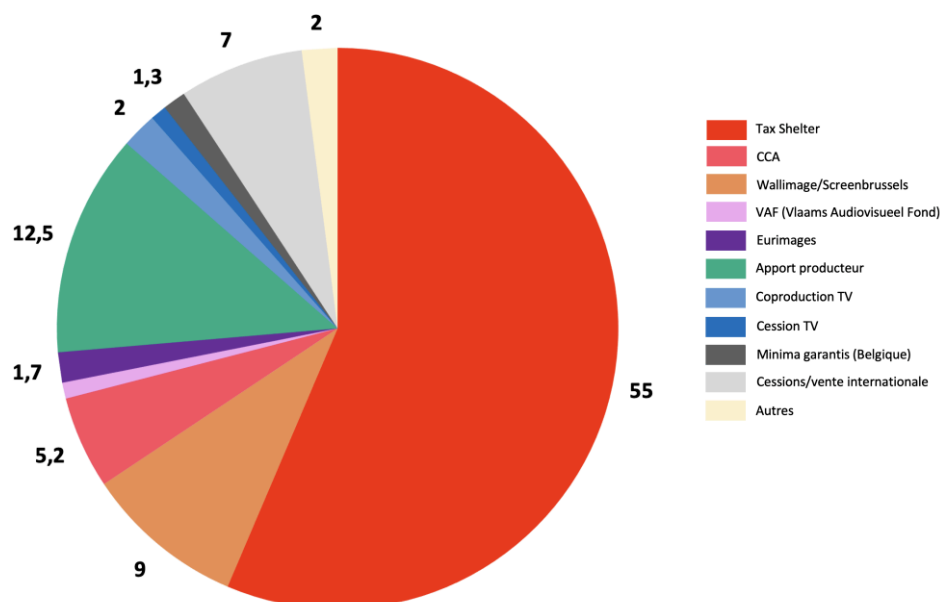
1.2.2 L'impact remarquable du *Tax Shelter*

Les tournages accueillis en Belgique sont ceux de films belges – minoritaires et largement soutenus par des financements publics – et, surtout, de coproductions qui sont sources de capitaux étrangers décisifs. L'attractivité actuelle du territoire belge et notamment

²⁶⁶ Frédéric Sojcher, revenant sur sa propre expérience de cinéaste qui a parfois peiné à obtenir un financement pour ses projets – et qui fut plus tard membre de la Commission du film –, s'interroge toutefois sur le caractère discutable voire injuste des choix en faveur de telle ou telle œuvre (Sojcher, 2021). Le refus d'une avance sur recettes peut dès lors conduire un cinéaste à chercher un soutien financier ailleurs – et donc priver le territoire d'un tournage potentiel.

de la Wallonie ne saurait alors se comprendre sans rappeler les politiques menées en faveur du financement du cinéma et de l’audiovisuel (*figure 25*).

Figure 25 : Répartition du financement belge des films (agréés par le CCA) en 2021



Réalisation : N. Marichez, 2023. Source (données) : Fédération Wallonie-Bruxelles, 2022.
<https://statistiques.cfwb.be/culture/audiovisuel-et-medias/parts-belges-et-etrangeres-dans-le-budget-des-longs-metrages-reconnus-par-la-fw-b/>

L’incontournable *Tax Shelter* (« abri fiscal ») belge, dont le nom s’affiche régulièrement dès les premières images du générique de films et de séries, est désormais bien connu des professionnels. Pensé pour soutenir et protéger le secteur audiovisuel et cinématographique belge, il constitue un facteur majeur de l’essor des tournages sur l’ensemble du territoire (et des délocalisations de tournages de projets, français notamment, vers la Belgique).

Le *Tax Shelter* est un produit fiscal instauré par les lois des 2 août 2002 et 22 décembre 2003 (modifié par les lois du 12 mai 2014 puis du 12 mai 2016) qui, même dans un contexte de lutte contre les « niches fiscales », reste sanctuarisé par l’État fédéral. Il garantit une exonération fiscale aux sociétés belges et succursales belges d’entreprises étrangères de tous secteurs qui s’engagent à investir dans la production (de films, de séries, mais aussi de documentaires, de web-séries, d’œuvres audiovisuelles non linéaires, de jeux vidéo ou dernièrement des arts de la scène).

Le système est présenté comme « un « win-win-win », avantageux pour tous les acteurs impliqués.

Le producteur (belge ou étranger) voit une partie de ses dépenses sur le territoire belge couvertes par les fonds apportés qu’il s’engage à dépenser en respectant les contraintes

imposées par le dispositif – les dépenses éligibles sont essentiellement celles qui sont effectuées sur le territoire belge et/ou impliquant des techniciens et prestataires belges à l'étranger.

Pour pouvoir bénéficier du *Tax Shelter*, le producteur recourt de plus en plus à des organismes agréés par le ministère des Finances pour lever les fonds ; ils se chargent d'analyser le financement du projet, de s'assurer qu'il pourra être mené dans les délais imposés par le dispositif (18 mois), de dégager le montant de dépenses éligibles, et, plus globalement, de jouer le rôle d'intermédiaire entre le producteur et les investisseurs intéressés par le dispositif ; cette trentaine de sociétés, dont TAXSHELTER.be ou CEO BELGA FILM FUND, Casa Kafka Pictures, BNP Paribas Fortis Film ou encore Inver Invest, figurent elles aussi dans les remerciements intégrés au générique des œuvres audiovisuelles.

Pour l'entreprise belge (ou la succursale belge d'une entreprise étrangère soumise à l'impôt en Belgique) l'avantage peut être symbolique (elle apparaît comme mécène au générique) mais il est d'abord financier. Sous réserve qu'elle obtienne bien l'attestation fiscale *Tax Shelter* délivrée par le SPF Finances (service public fédéral Finances), l'entreprise obtient une exonération fiscale de 421 % de la somme qu'elle a investie²⁶⁷. Elle est donc censée récupérer le montant de son investissement ainsi qu'un rendement fixe garanti.

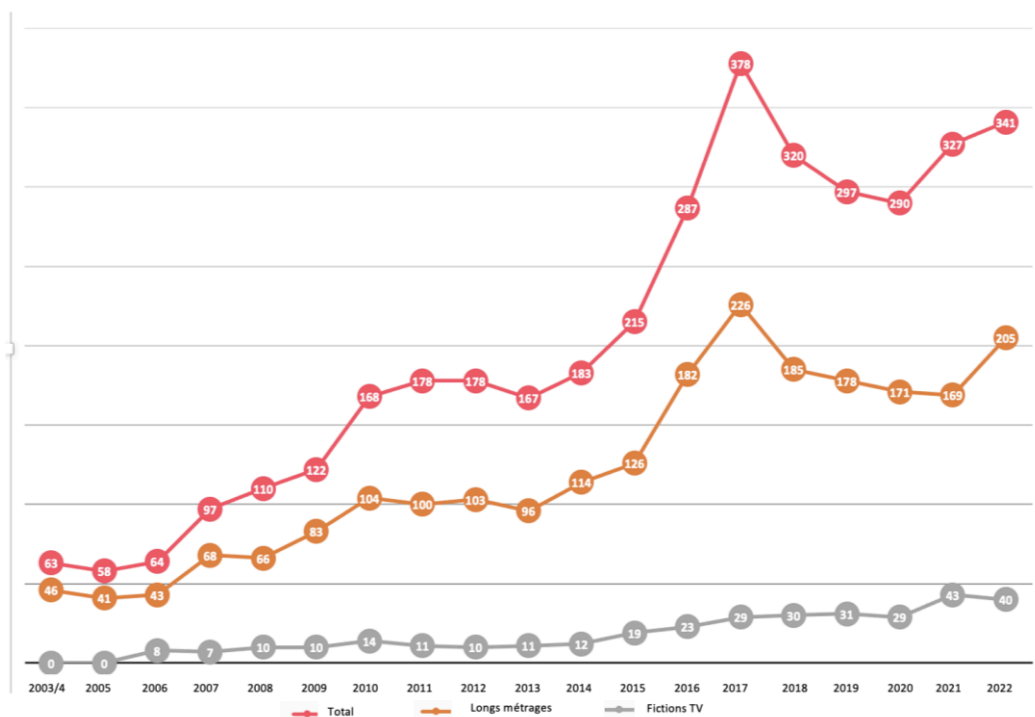
Enfin, pour l'État fédéral, l'avantage fiscal octroyé à l'entreprise est largement compensé par les dépenses réalisées en aval en Belgique qui donnent lieu à des revenus imposables : l'État récupère donc auprès des contribuables le « cadeau » initialement proposé. L'étude uMedia-Deloitte menée en 2012 estime ainsi que pour 1 euro auquel l'État belge renonce sous la forme du « cadeau fiscal », il en récupère 1,21²⁶⁸. La même étude suggère plusieurs effets positifs sur l'emploi dans le secteur audiovisuel (une croissance de 23 % entre 2003 et 2010).

Le dispositif a nettement contribué à l'essor du nombre de films produits en Belgique, agréés pour pouvoir bénéficier des fonds. Depuis 2003 jusque 2022, 3 843 œuvres ont été agréées pour la seule Fédération Wallonie-Bruxelles, dont 2 306 longs métrages et 337 fictions TV, avec une montée en puissance qui témoigne de la notoriété, de l'attractivité et de la fiabilité du dispositif, en particulier après les modifications apportées en 2014.

²⁶⁷ Avec quelques limites bien entendu : il existe un plafond fiscal de 1 000 000 euros par période imposable par exemple.

²⁶⁸ Communiqué de presse : « Résultats de l'étude uMedia-Deloitte. Le Tax Shelter : un placement très rentable pour l'État », 4/7/2012. https://cdn2.hubspot.net/hubfs/476016/ufund/Docs/CP-Etude-Deloitte_uMedia_FR.pdf

Figure 26 : Nombre de films et de fictions TV agréés par la Fédération Wallonie-Bruxelles bénéficiaires du *Tax Shelter*



Réalisation : N. Marichez, 2023. Source : CCA « Bilan 2022. Production, promotion et diffusion cinématographiques et audiovisuelles », https://audiovisuel.cfwb.be/fileadmin/sites/sgam/uploads/Ressources/Publications/Bilans_Centre_du_Cinema_et_de_l_Audiovisuel/Bilan_2022.pdf

Pour la seule année 2022, le dispositif a permis de lever 157 090 000 euros de fonds à l'échelle de la Belgique en faveur de la production audiovisuelle, dont 93 912 000 euros²⁶⁹ pour la seule Fédération francophone.

Le *Tax Shelter* bénéficie à la production de films commerciaux belges, mais aussi, contrairement aux craintes qui s'étaient exprimées à ses débuts, au cinéma d'auteur, contribuant au net essor du nombre de films remarquables et primés dans les festivals. Même si le dispositif ne garantit pas nécessairement une phase de tournage sur le territoire belge (et encore moins spécifiquement wallon)²⁷⁰, il en a tout de même permis l'essor rapide et même spectaculaire, notamment en Wallonie.

Cette politique précoce et généreuse a fortement amplifié l'accueil de tournages d'œuvres étrangères délocalisées vers le Belgique, et d'abord d'œuvres d'initiative française (*Les*

²⁶⁹ CCA, « Bilan 2022. Production, promotion et diffusion cinématographiques et audiovisuelles ».

²⁷⁰ La coproduction *Grand Froid* (2017) par exemple, bénéficiaire du *Tax Shelter*, n'est que partiellement tournée en Belgique (la production a trouvé ses « décors » enneigés en Pologne) mais mobilise de nombreux techniciens et artisans belges.

Visiteurs 3 – La Révolution, tourné à Namur, *Les Profs 2*) dont les logiques de localisation restent très sensibles aux critères financiers.

Dans les années 2010, le CRRAV/Pictanovo a pu voir le *Tax Shelter* belge comme une forme de « concurrence légèrement déloyale » et le directeur général de Pictanovo, Godefroy Vujicic²⁷¹, reconnaît qu’il vient encore souvent « percuter » les projets initialement prévus dans les Hauts-de-France, les cinéastes étant tentés de repenser leur organisation pour étaler le tournage des deux côtés de la frontière ; pour Godefroy Vujicic, ce problème potentiel est désormais pensé comme un atout dont la région française peut profiter en valorisant les complémentarités possibles.

Le *Tax Shelter*, essentiel, ne peut toutefois constituer qu’une part minoritaire du financement total du projet²⁷², et impose donc la mobilisation d’autres acteurs – notamment publics.

1.2.3 Le rôle de la Fédération Wallonie-Bruxelles

❖ *La promotion d’un cinéma belge francophone*

L’étude des dynamiques des tournages de films comme de séries en Wallonie implique de prendre en compte un échelon régional spécifique qu’est celui de la Fédération Wallonie-Bruxelles qui joue un rôle non négligeable.

Si chaque région belge (Bruxelles-Capitale, Wallonie, Flandre) dispose de ses propres institutions et de vastes compétences (aménagement du territoire, urbanisme, protection des monuments, transports, politique économique, environnementale), les compétences liées à la culture, à l’audiovisuel et aux médias relèvent d’abord des trois Communautés (la Communauté française de Belgique, désormais appelée Fédération de Wallonie-Bruxelles, la Communauté flamande, la Communauté germanophone).

La Fédération de Wallonie-Bruxelles regroupe quelque 4,8 millions de Francophones dispersés en Wallonie, à Bruxelles, mais également dans certaines communautés à facilités linguistiques. Elle dispose d’un Centre du cinéma et de l’audiovisuel (CCA) de la Fédération de Wallonie-Bruxelles qui influe sur les tournages de films et de séries sur le territoire wallon (*figure 27*). Sa mission est d’« encourager et soutenir à toutes les étapes du processus de création de l’œuvre (écriture, développement, production) puis de sa promotion et de sa distribution, la création, la

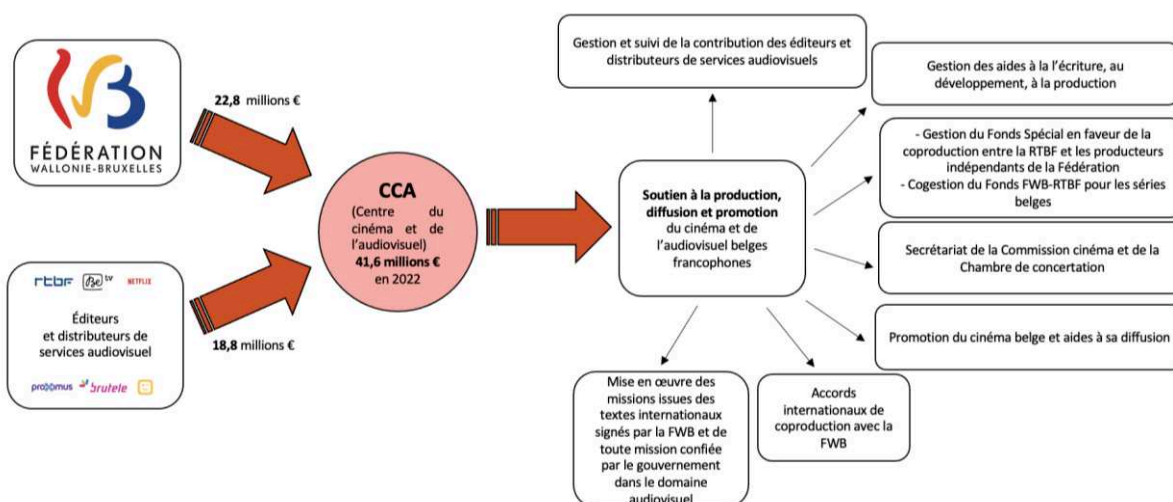
²⁷¹ Entretien avec l’auteur le 26/05/2021.

²⁷² Dès sa création, l’UE avait validé le mécanisme condition qu’il ne mène pas à subventionner intégralement l’industrie

diffusion et la promotion audiovisuelle en Fédération Wallonie-Bruxelles, dans le respect de la diversité des genres et des publics »²⁷³. Son action a été redéfinie par le décret relatif au soutien au cinéma et à la création audiovisuelle du 10 novembre 2011 puis par le décret relatif à la nouvelle gouvernance culturelle entré en activité en 2020 et qui a réorganisé cette dernière à l'échelle de la Communauté.

Figure 27 : Le rôle et les moyens du Centre du cinéma et de l'audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles

a) L'organisation du Centre du cinéma et de l'audiovisuel



Conception et réalisation : N. Marichez, 2023.

b) L'enveloppe budgétaire du CCA en 2022

ENVELOPPE BUDGÉTAIRE AUDIOVISUELLE GLOBALE 2022

1 → Investissements FWB	22 850 580	55 %
2 → Commission du Cinéma (aides à la création)	11 308 202	27%
3 → Aides à la promotion-diffusion	2 311 910	6%
4 → Eurimages	861 415	2%
5 → Primes au réinvestissement / Primes au succès	788 584	2%
6 → Fonds FWB/RTBF pour les séries belges	1 931 924	5%
7 → Appels à projets	835 627	2%
8 → Fonds spécial RTBF pour les producteurs indépendants	1 368 681	3%
9 → Commission du Cinéma (aides aux opérateurs / aide à l'emploi)	3 444 237	8%
10 → Investissements direct des éditeurs et distributeurs de services	18 802 500	45 %
11 → RTBF	4 981 420	12%
13 → Frais directs RTBF (Fonds spécial)	1 836 360	
14 → Services/Diffusions (Fonds spécial)	1 247 324	
15 → Fonds FWB/RTBF pour les séries belges	1 897 736	
16 → Distributeurs	3 854 397	9%
17 → Éditeurs locaux	2 986 888	7%
18 → Éditeurs extérieurs	6 979 795	17%
19 → TOTAL	41 653 080	100 %

Remarque: tous les montants repris dans les tableaux sont libellés en euros.

Source : CCA « Bilan 2022. Production, promotion et diffusion cinématographiques et audiovisuelles ».

²⁷³ Site de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2023, <https://audiovisuel.cfwb.be/missions/centre-cinema-audiovisuel/>

Le CCA reçoit, pour mener ses missions, des fonds provenant d'abord d'une dotation conséquente la Fédération Wallonie-Bruxelles (22,8 millions d'euros en 2022) mais aussi de la contribution imposée aux éditeurs (RTBF, BeTV...) et aux distributeurs de services de médias audiovisuels (Proximus, Telenet, Brutélé...). La mise à contribution depuis 2022 de nouveaux éditeurs dits « extérieurs » (HBO Europe, Netflix International, The Walt Disney Company, Google, Amazon, le Groupe TF1, le Groupe Canal +, RTB Belux) lui permet de disposer d'un fonds d'une ampleur inédite de 41,6 millions d'euros.

La Commission du Cinéma²⁷⁴, réunissant 130 membres professionnels de l'audiovisuel, est chargée d'étudier les demandes de financement et de les attribuer ; plus de 12 millions d'euros ont ainsi été attribués en 2022 aux 186 projets retenus (pour 597 examinés), dont 80 longs métrages de fiction (qui ont capté plus de 8 millions d'euros). Les aides portent à la fois sur l'écriture, le développement artistique, le développement production, les aides à la production. L'objectif est ici davantage culturel qu'économique. Les fonds soutiennent donc les projets en fonction de critères artistiques et des projets même *a priori* peu rentables peuvent être soutenus. L'ancrage belge du projet proposé est un élément valorisé. Le producteur doit également dépenser de l'argent en Belgique (francophone dans la mesure du possible) pour obtenir l'agrément proposé par la Commission qui labellisera alors l'œuvre comme « film belge ».

La Fédération joue également un rôle dans la promotion (aides à la diffusion de bandes annonces dans les cinémas belges, de publicités dans l'espace public etc.), la diffusion, la visibilité du cinéma belge francophone. Les primes au succès, créées en 2021 en remplacement des anciennes « primes au réinvestissement », doivent « valoriser le patrimoine artistique et technique de la Fédération Wallonie-Bruxelles »²⁷⁵ ; elles consistent en subventions versées aux producteurs, aux auteurs, aux réalisateurs, aux distributeurs pour récompenser le parcours remarquable de leur œuvre (succès en salle ou lors d'une diffusion à la télévision ou sur une plateforme, mise à l'honneur dans un festival). Le CCA assure également un suivi du parcours des œuvres soutenues lors de leur sortie en salle en Belgique puis à l'étranger ou encore dans les festivals. Il contribue, en lien avec d'autres acteurs partenaires, à la visibilité du territoire et de ses créations. Le CCA de la Fédération Wallonie-Bruxelles cofinance et cogère – aux côtés de Wallonie Bruxelles International – l'agence Wallonie Bruxelles Images (WBIimages), créée en 1984, en charge de la promotion de l'audiovisuel de Wallonie et de Bruxelles à l'échelle

²⁷⁴ La Commission du Cinéma est issue de la fusion de le l'ancienne Commission de sélection des Films et de la commission d'aide aux opérateurs audiovisuels. Cette Commission de sélection, créée dès 1967, avait permis de soutenir de nombreuses œuvres dont *Ça s'est passé près de chez vous* (1992) ou *Rosetta* (1999).

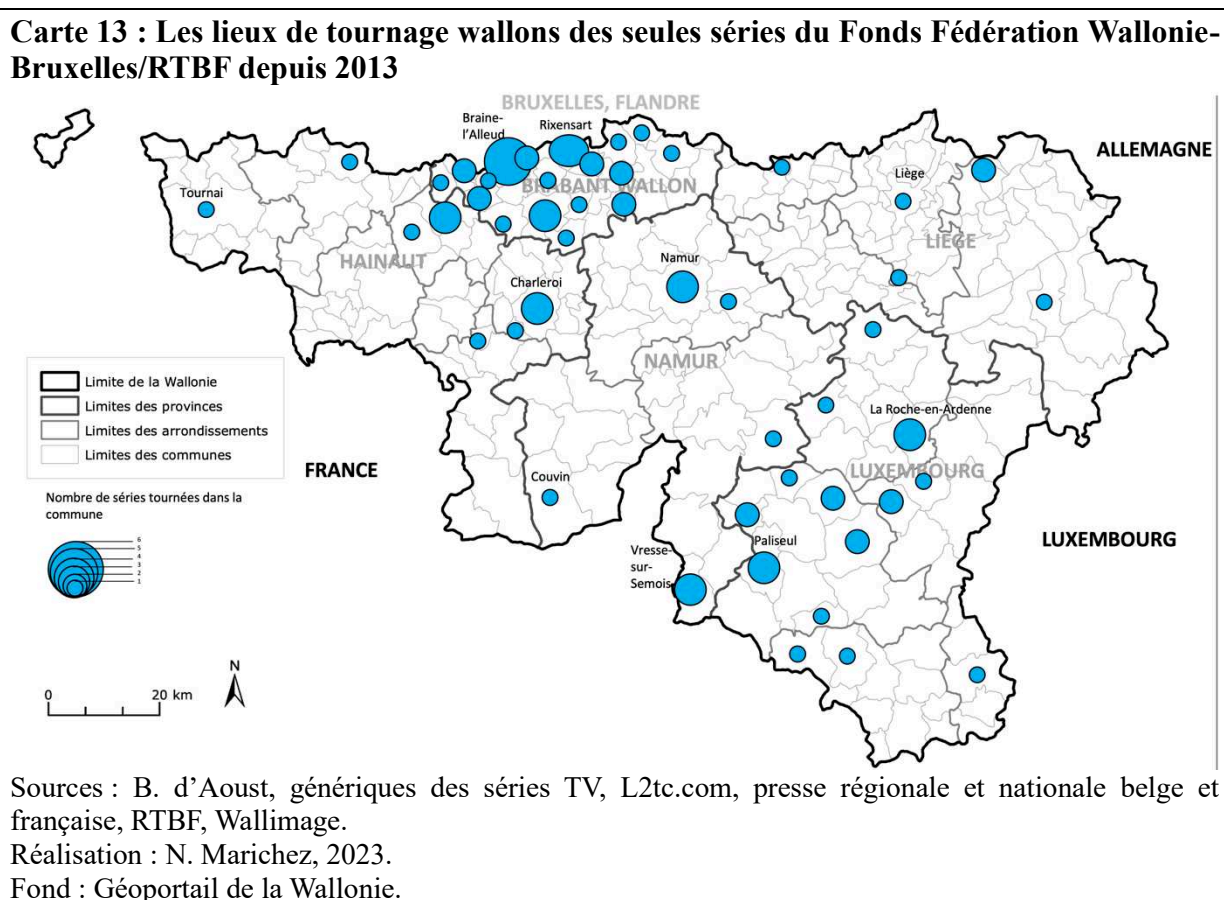
²⁷⁵ CCA, « Bilan 2022. Production, promotion et diffusion cinématographiques et audiovisuelles ».

internationale (promotion des œuvres auprès des programmeurs ou des distributeurs, visibilité internationale au sein des festivals et sur les réseaux sociaux, organisation de divers événements).

Si les acteurs publics jouent donc également un rôle clé dans le financement et par conséquent sur les tournages sur le territoire belge francophone, ils incitent aussi, comme en France, les chaînes de télévision à s’engager en faveur de la production audiovisuelle et cinématographique. Ces dernières et, plus largement, les éditeurs, sont en effet mis à contribution, soit en versant au CCA, soit en investissant directement dans les œuvres par une coproduction ou un préachat (Collard *et al.*, 2016)²⁷⁶.

❖ *La création du Fonds Séries de la Fédération Wallonie-Bruxelles-RTBF*

La politique volontariste menée par la Fédération Wallonie-Bruxelles et la RTBF à partir de 2013 explique l’essor du nombre de séries belges francophones tournées et de la visibilité inédite de la Wallonie à l’écran (*carte 13*).



²⁷⁶ En 2021, Netflix choisit par exemple le préachat de la saison 3 d’*Ennemi Public*.

Le Fonds Séries créé en 2013 naît du constat que, si la Belgique francophone dispose d'une industrie du cinéma réputée, elle est, contrairement à la Flandre voisine, inexistante en matière de séries, les investissements des chaînes de télévision (RTBF) profitant d'abord au financement de séries françaises. Les aides du Fonds portent sur toutes les étapes du développement (écriture, réalisation d'un pilote...) et de la production²⁷⁷.

En 2022, le Fonds bénéficie de plus de 4 millions d'euros (un apport global de La Fédération Wallonie-Bruxelles de 2 089 187 euros et un apport de la RTBF de 1 897 536 euros). L'enjeu est de stimuler la création de séries belges francophones en limitant au maximum la coproduction internationale pour rester maître du cahier des charges, quitte à composer avec un budget plus limité. Le Fonds ambitionnait de porter jusqu'à la diffusion 4 séries par an, faisant passer la Wallonie de terre d'accueil périphérique à pôle de création et de production d'œuvres susceptibles d'être exportées et de mettre en valeur la culture et/ou le territoire belges.

Les deux premières séries diffusées en 2016 sont *La Trêve* et *Ennemi Public*. Depuis, le Fonds finance le développement d'une dizaine de nouvelles séries chaque année. Les propositions obéissent à un cahier des charges précis qui exige notamment des séries qui « *doivent être en prise directe avec la société d'aujourd'hui et se faire l'écho de l'identité belge tout en reflétant des problématiques plus universelles aptes à susciter l'intérêt du public international* »²⁷⁸ ; les douze œuvres diffusées à ce jour sont ainsi ancrées dans la géographie wallonne (ou bruxelloise²⁷⁹).

Le Fonds Séries, aujourd'hui repensé pour s'ouvrir à d'autres partenaires et diffuseurs – RTL dès 2023 – a changé le regard sur la production sérielle belge.

Si l'essor des tournages dans le Nord-Pas-de-Calais comme en Wallonie est favorisé par ce cadrage national ou communautaire, chaque région dispose aussi de ses propres acteurs et de ses stratégies pour faire du territoire régional un pôle de tournage.

²⁷⁷ Le Fonds propose 117 600 euros par épisode de 52 minutes, soit 1 176 000 euros pour 10X52 épisodes, sans toutefois pouvoir dépasser 50 % du budget global de la production ; ces aides doivent donc s'ajouter aux apports d'autres acteurs publics ou privés remerciés à l'écran (*Tax Shelter*, fonds européens...).

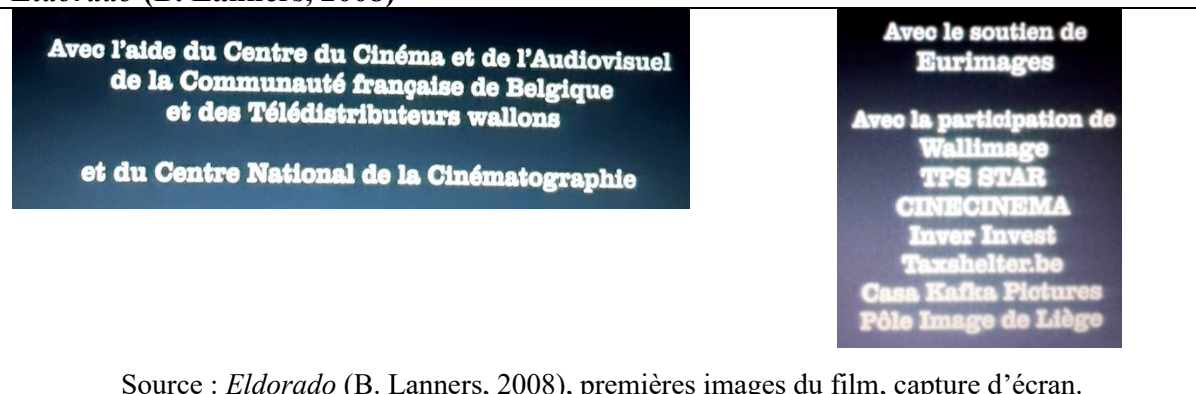
²⁷⁸ Site Internet du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, <https://audiovisuel.cfwb.be/aides/fonds-fwb-rtbf/fonds-series/>

²⁷⁹ Notre réflexion, centrée sur le territoire wallon nous conduit à écarter les séries ancrées dans la métropole bruxelloise.

2. La montée en puissance de l'incitateur régional

La simple lecture des crédits listés dans le générique de fin d'un film comme *Eldorado* (B. Lanners, 2008) rend compte de la diversité des acteurs qui contribuent au financement et donc au tournage d'une œuvre (figure 28).

Figure 28 : La diversité des acteurs impliqués dans le financement d'une œuvre : *Eldorado* (B. Lanners, 2008)



En France comme en Belgique, on observe toutefois un engagement fort de la puissance publique et qui tend à s'accroître. Dans les deux cas, celle-ci ne s'exprime pas seulement, loin de là, à la seule échelle nationale.

La région Nord-Pas-de-Calais (Hauts-de-France aujourd'hui) comme la Wallonie participent nettement au financement des œuvres mais elles veillent aussi à l'ancrage régional de celles-ci, notamment lors de la phase de tournage.

2.1 Pictanovo dans le Nord-Pas-de-Calais

La région Nord-Pas-de-Calais a longtemps eu une longueur d'avance sur la Wallonie en matière de politique régionale en faveur de la production audiovisuelle et cinématographique. La région fut le cadre de premières expériences de « déconcentration » de la production audiovisuelle dès 1950 (Lebtahi, 2005). Télé-Lille, créée cette même année, constitue une première forme, encore embryonnaire, de chaîne de télévision régionale. Pour la première fois, des images de télévision sont alors diffusées de l'extérieur de Paris, depuis le beffroi de l'hôtel de ville de Lille, grâce au premier émetteur de télévision régionale de la R.T.F. (Radiodiffusion-télévision française). Le Nord devient ainsi une sorte de laboratoire de la télévision régionale qui s'affirme surtout à partir de la fin des années 1960 en ne visant plus uniquement une diffusion locale (Lebtahi, 2005). En 1968, *L'Homme du Picardie*, « premier feuilleton d'origine régionale » largement tourné dans le nord de la France en mobilisant une équipe de techniciens

locaux, est perçu depuis la capitale comme un premier exemple de décentralisation réussie de la production d'une fiction audiovisuelle. Cette phase expérimentale débouche, en 1972, sur la naissance de la troisième chaîne nationale de l'ORTF²⁸⁰ dont la dimension régionale sera progressivement confortée (Télé-Lille devient en 1975 FR3 Nord-Picardie puis, à partir de 1983, FR3 Nord-Pas-de-Calais). À cette occasion, un centre de production est implanté dans le quartier Canon d'or de Lambersart, dans la banlieue de Lille ; il sera, jusqu'en 2021²⁸¹, le pôle de production et de post-production régional de France TV. Cette URP (Unité régionale de production) permet le tournage et la fabrication de fictions télévisées destinées à une diffusion nationale comme la série *Commissaire Magellan* (2009-2021). Cette antenne régionale favorise donc jusqu'à nos jours les tournages (de séries, de téléfilms) sur le territoire et nourrit plus largement sa filière audiovisuelle.

L'affirmation du rôle de la Région et la définition d'une véritable politique régionale en matière audiovisuelle ne commencent toutefois que dans les années 1980 à la faveur des premières lois de décentralisation (1982-1983) et des premiers contrats de plan État-région (CPER) qui favorisèrent la création des premiers centres régionaux de production et des premiers fonds d'aide, nourrissant l'essor progressif des tournages en région (38 % des jours de tournage de films en 2019, *figure 29*).

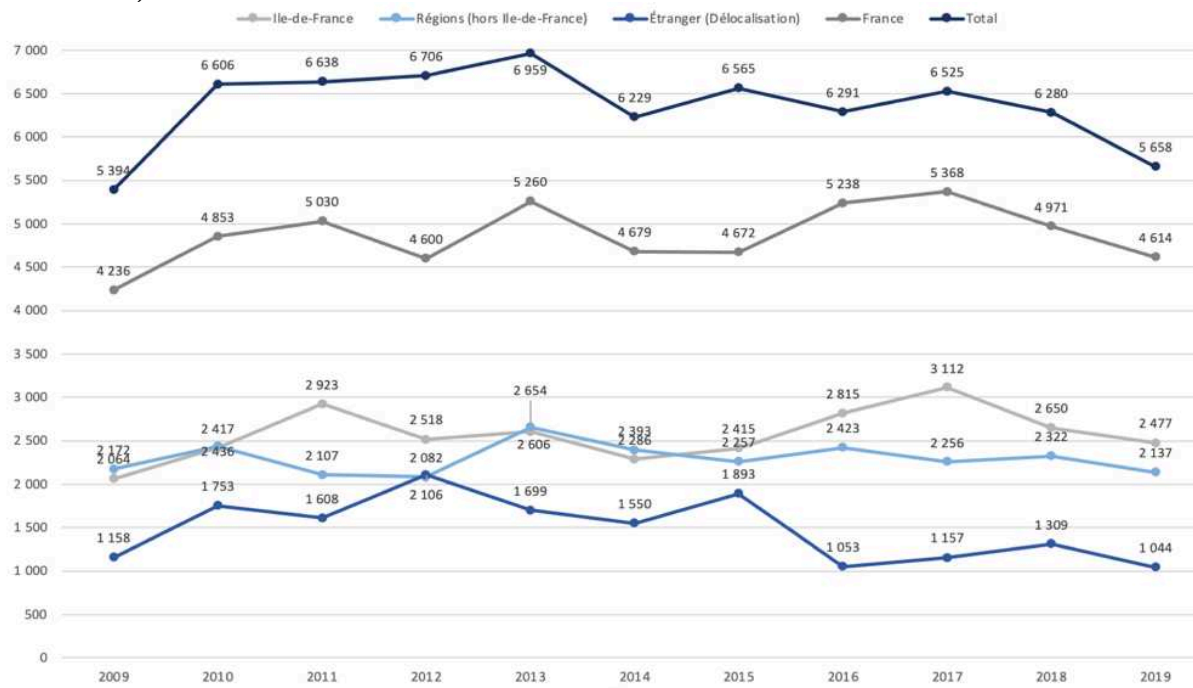
Le Nord-Pas-de-Calais fut un pionnier en matière de financement et d'accompagnement de la production audiovisuelle et cinématographique sur son territoire. Dans les années 1980, la Région participe à un projet pilote par lequel le ministère de la Culture (via le CNC) entendait, dans un contexte de décentralisation culturelle, soutenir financièrement l'émergence de sociétés de production dans les régions. Il débouche, en 1985, sur la création du Conseil régional de production cinématographique et audiovisuel (CRCANPDC) qui devint la société de production Cercle Bleu (Niessen, 2020), association bénéficiant de fonds du CNC et du Conseil régional. Cercle Bleu²⁸² s'engage dans la coproduction d'œuvres tournées sur le territoire comme le film *Pierre et Djemila*, tourné à Roubaix (G. Blain, 1987) ou la série *Maria Vandamme* (1989).

²⁸⁰ L'INA permet d'en revivre les premiers instants le 31 décembre 1972 : <https://www.youtube.com/watch?v=CRaSjCGji-E>

²⁸¹ La Fabrique, centre de postproduction de France TV (salles de montage, d'étalonnage, auditoriums...), a depuis déménagé dans des locaux neufs dans le centre de Lille, sur l'ancien site des Galeries Lafayette. Les équipes de fiction ont quant à elles été relocalisées à Lomme.

²⁸² L'association, dissoute, est remplacée par une société privée à partir de 1990 (Les Productions Cercle Bleu S.A.) avant d'intégrer en 2002, le groupe Rossel-La Voix du Nord (NEP, Wéo, Cercle Bleu). Les Productions Cercle Bleu, dont le siège se situe sur la Place du Général-de-Gaulle à Lille, a depuis recentré son activité sur la production de documentaires à destination des chaînes publiques (Arte, Public Sénat, la RTBF...).

Figure 29 : Évolution du nombre de jours de tournage de longs métrages français par zone (2009-2019)



Source : Film France, « 2019, géographie des tournages », https://www.occitanie-films.fr/wp-content/uploads/2021/05/2019_FF_Chiffres_geo-tournages_LM_fiction_Def.pdf

Cette même année 1985 est également celle de la fondation, dans un contexte de tournages locaux encore limité, du Centre régional des ressources audiovisuelles (le CRRAV), organisme presque exclusivement financé par la Région. Dans un premier temps, le CRRAV met à disposition de ses membres un parc d'équipements destinés aux tournages, au montage, apporte des conseils techniques ou administratifs et s'efforce de mettre en relation les professionnels du secteur. Il est donc pensé, d'emblée, comme un « facilitateur » de projets audiovisuels sur le territoire. À partir de 1990, il se dote d'un fonds régional d'aide à la production dont le montant s'accroît rapidement. Il participe par exemple, en 1992, au financement du tournage de *Germinal* par Claude Berri. La Région, alors présidée par Marie-Christine Blandin, consent une avance sur recettes conséquente (10 millions de francs) – en échange de contreparties sur lesquelles nous reviendrons plus tard – qui renforce et domine la part du financement public obtenu par le réalisateur ; l'accord est alors supervisé par le CRRAV, qui apparaît au générique et est associé au succès du film. Dès cette époque, tandis que la plupart des fonds distribuent des subventions, l'organisme détonne en choisissant de coproduire les œuvres audiovisuelles (comme coproducteur minoritaire ou non exécutif) et en cofinçant les longs métrages en escomptant un retour financier en fonction du succès en salle ; les sommes récupérées doivent

être réinvesties dans de nouvelles aides. Le CRRAV coproduit ainsi trois films par an à la fin des années 1990, dont *L'humanité* de Bruno Dumont (1999).

L'appui financier du CRRAV favorise l'émergence et la visibilité d'un « jeune cinéma » français né sur le territoire régional (Bruno Dumont, Arnaud Desplechin...) même s'il bénéficie aussi à des réalisateurs venus d'autres régions (Claude Berri) et d'autres pays (Olivier Masset-Depasse, Érick Zonca) qui viennent tourner dans le nord de la France.

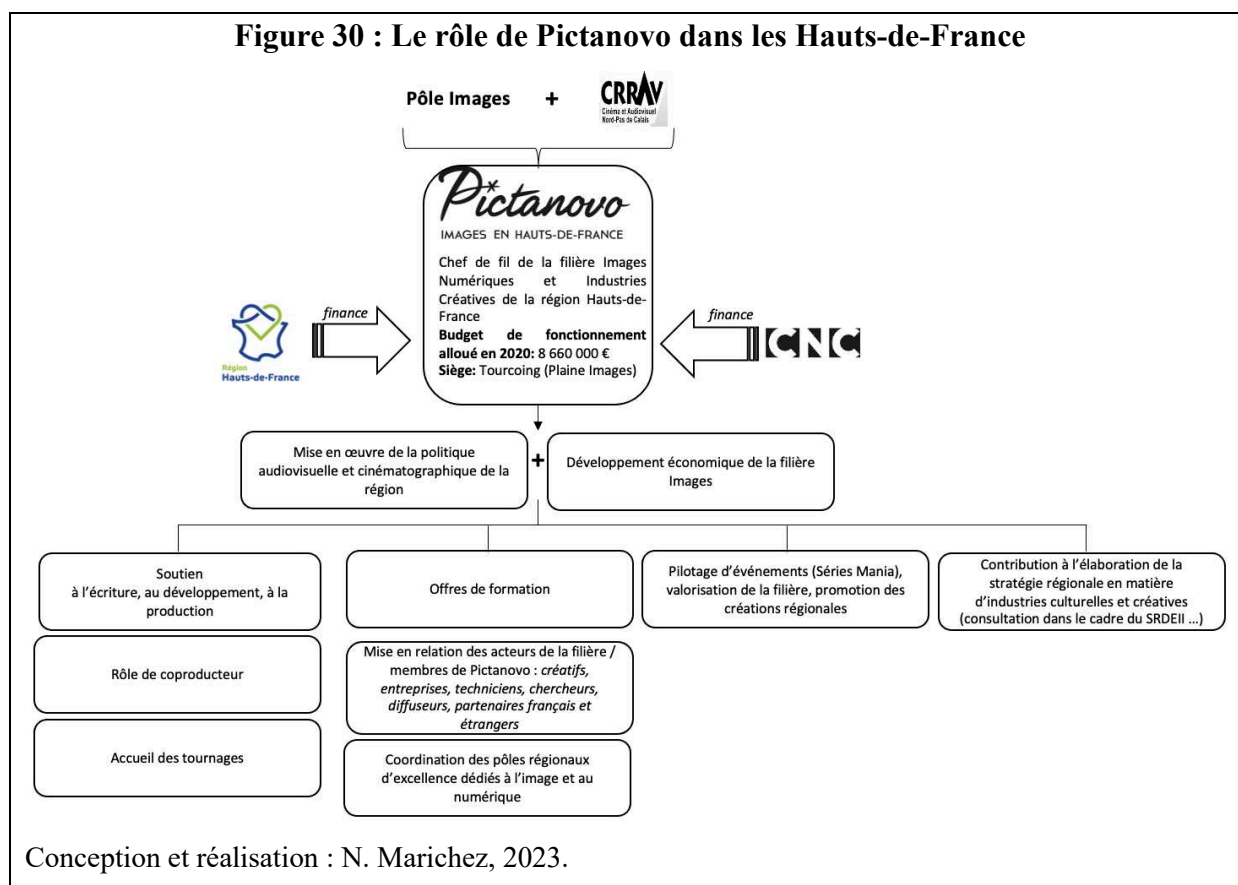
Dès 1999, alors que le CNC inaugure une politique de contractualisation avec les collectivités territoriales, celle qui le relie au Nord-Pas-de-Calais repose sur le dispositif « 1 euro du CNC pour 2 euros engagés par la Région » ; ce dernier se généralise à l'échelle nationale et s'inscrit dans la durée par la signature de conventions triennales de développement cinématographique et audiovisuel entre l'État, le CNC et les régions. Cet engagement du CNC en appui de l'action régionale témoigne de la volonté de l'État d'inciter les collectivités territoriales à investir le secteur.

En 2013, le CRRAV fusionne avec le Pôle Images Nord-Pas-de-Calais – pôle d'excellence dédié aux nouvelles formes de l'image numérique créé quatre ans plus tôt par la Région pour développer les industries créatives et favoriser les échanges entre les acteurs de l'image et les acteurs de l'innovation – pour devenir Pictanovo, agence désormais en charge de la politique cinématographique et audiovisuelle régionale et, plus largement, du développement de la filière image (*figure 30*).

Son action s'inscrit ainsi dans le champ des industries culturelles et créatives qui doivent constituer pour l'exécutif régional un levier clé de la reconversion du territoire ; dès 2005, la Région avait d'ailleurs inscrit cet objectif au sein du SRDE (Schéma de développement régional économique) et du SRI-SI (Schéma régional de l'innovation pour une spécialisation intelligente). Pictanovo, qui pilote le bureau du DAS (Domaine d'activité stratégique), est le chef de fil de la filière Images Numériques et Industries Créatives de la région. L'organisme, toujours financé en grande partie par la Région, gère des fonds d'aide confortés et même sanctuarisés (y compris pendant la période pandémique) quelle que soit la couleur politique majoritaire²⁸³ ; il bénéficie aussi, à la marge, de versements de la DRAC ou encore de collectivités qui étaient engagées au sein du Pôle Images (la Métropole Européenne de Lille, la Chambre de commerce et d'industrie du Grand Hainaut par exemple). Significativement, le

²⁸³ Xavier Bertrand justifiait ainsi la forte augmentation du fonds d'aide de Pictanovo : « Après la région Ile-de-France, hors catégorie, mon ambition est que la région soit la première en province pour la production de films et de séries télé » (*La Voix du Nord*, 15/9/2016).

siège de Pictanovo, dirigé par Godefroy Vujicic depuis 2019²⁸⁴ et comptant 24 salariés, a quitté le cœur de Lille pour s’implanter à Tourcoing, dans une ancienne usine de la Plaine Images, site industriel reconverti en pôle d’excellence consacré aux industries créatives à partir de 2010 (Lusso, 2011). L’enjeu est bien, grâce à Pictanovo, d’asseoir la crédibilité et l’attractivité de la région dans le domaine de l’image tout en démultipliant les retombées économiques des tournages et en assurant le rayonnement culturel du territoire.

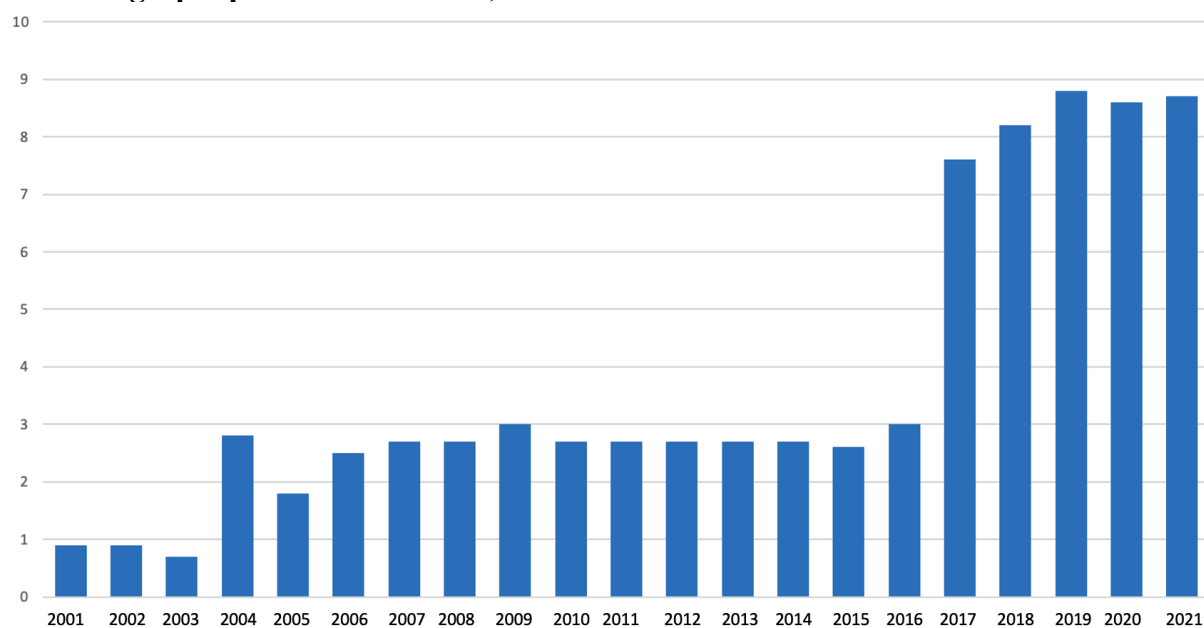


Au début des années 2020, Pictanovo dispose chaque année d’une enveloppe d’aide à la création audiovisuelle et cinématographique de près de 9 millions d’euros (figure 31)²⁸⁵.

²⁸⁴ Il en est le directeur général tandis Guillaume Delbar, vice-président du conseil régional (jusque 2021) et maire de Roubaix, en assure la présidence.

²⁸⁵ Elle est répartie à ce jour entre 9 fonds d’aide : cinéma/télévision (aides à l’écriture, au développement, à la production), court métrage, jeu vidéo (soutien aux studios, développement des jeux), animation (écriture, développement, production), documentaire, nouveaux médias (réalité virtuelle, réalité augmentée, narration interactive...), émergence (accompagnement des premiers pas d’auteurs peu intégrés au milieu, soutien aux œuvres venues du monde associatif), Hauts-de-France Talent (soutien aux projets d’œuvres d’expression originale française sur Internet de tous formats et de tous genres), aide au programme éditorial (d’écriture et de développement).

Figure 31 : Évolution du montant du fonds d'aide de Pictanovo d'aide à la production cinématographique et audiovisuelle, en millions d'euros



Sources : Pictanovo, région Hauts-de-France, rapports de la cour des comptes, ciclic.fr

Conception et réalisation : N. Marichez, 2023.

En concurrence avec les autres régions françaises qui se sont dotées de structures comparables, la région Hauts-de-France est bien l'une de celles qui aident le plus dans l'ensemble des domaines (autant en valeur qu'en nombre d'aides). Entre 2015 et 2018, époque de la fusion des régions Nord-Pas-de-Calais et Picardie au sein des Hauts-de-France²⁸⁶, ces fonds d'aide bénéficient d'une augmentation de plus de 200 %. Pictanovo coproduit chaque année une trentaine de longs métrages et séries télévisées tournés dans la région²⁸⁷. Les fonds permettent, en moyenne, d'apporter une aide de 82 177 € par long métrage soutenu (le coût de production moyen d'un film étant de 4 millions d'euros) et de 105 263 euros par fiction télévisée²⁸⁸, renforçant ainsi la part du soutien public dans le financement des œuvres.

²⁸⁶ Le net contraste entre le poids financier de Pictanovo (Nord-Pas-de-Calais) et l'Acap-Pôle Image Picardie justifie l'accélération d'une harmonisation des pratiques et d'une mutualisation des moyens. Les fonds bénéficient désormais, bien entendu, à l'ensemble de la nouvelle région. Le bureau des tournages situé à Amiens a été maintenu mais en étant rattaché à Pictanovo. Le pôle Image picard ACAP est conforté dans les missions qui étaient les siennes (éducation à l'image, soutien aux salles de proximité).

²⁸⁷ Pictanovo, 2023. <https://www.pictanovo.com/actus/bienvenue-chez-pictanovo/>

²⁸⁸ Les aides peuvent représenter jusqu'à 50 % du coût de production (voire 60 % pour une production transfrontalière) sans dépasser un plafond d'intervention de 230 000 euros pour l'aide à la production d'un long métrage (400 000 euros à titre exceptionnel), de 330 000 euros pour une œuvre audiovisuelle (l'ensemble des épisodes d'une même série). Source : Règles de fonctionnement du fonds régional d'aide sélectif à l'animation, 2018.

Tableau 4 : Classement des régions en fonction du soutien financier apporté à la fiction audiovisuelle en 2020

Aux longs métrages ²⁸⁹	Aux fictions TV	Aux documentaires	A l'animation
1- Ile-de-France (11 889 752 €, 96 aides)	1- Ile-de-France (2 665 000 €, 15 aides)	1- Ile-de-France (2 144 000 €, 47 aides)	1- Hauts-de-France (1 640 000 €, 17 aides)
2- Provence-Alpes-Côte d'Azur (3 986 000 €, 69 aides)	2- Hauts-de-France (2 000 000 €, 19 aides)	2- Hauts-de-France (1 828 000 €, 130 aides)	2- Charente (1 637 000 €, 23 aides)
3- Auvergne-Rhône-Alpes (3 460 000 €, 22 aides)	3- Grand-Est (1 217 000 €, 20 aides)	3- Corse (1 440 000 €, 62 aides)	3- Grand-Est (1 217 000 €, 20 aides)
4- Nouvelle-Aquitaine (2 879 210 €, 86 aides)	4- Occitanie (1 072 000 €, 11 aides)	4- Grand-Est (1 204 250 €, 74 aides)	4- Auvergne-Rhône-Alpes (1 277 000 €, 24 aides)
5- Hauts-de-France (2 547 500 €, 31 aides)	5- Nouvelle-Aquitaine (954 400 €, 14 aides)	5- Bretagne (1 100 386 €, 78 aides)	5- Ile-de-France (770 000 €, 4 aides)

Source : ciclic.fr, <https://ciclic.fr/7-repartition-des-soutiens-par-genre-0>
Conception et réalisation : N. Marichez, 2023.

Les fonds sont octroyés après étude de chaque projet par un comité de lecture composé de professionnels du secteur ; ce dernier prend en compte les qualités culturelles et artistiques de l'œuvre en portant toutefois « une attention particulière pour les œuvres les plus fragiles économiquement »²⁹⁰ ; il veille également à ce que le projet aidé soit source de retombées économiques locales²⁹¹. Le montant des dépenses que le producteur s'engage à réaliser et l'ancrage attendu du tournage de l'œuvre sur le territoire régional constituent des critères

²⁸⁹ En prenant en compte à la fois l'aide à la production (majoritaire), au développement, à l'écriture.

²⁹⁰ Règles de fonctionnement du fonds régional d'aide sélectif à l'animation, 2018, p. 3.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 6, à propos de la territorialisation des dépenses : « le Comité de lecture sera sensible à l'implication régionale que les projets d'œuvres porteront en termes d'emplois et de retombées économiques dans la région Hauts-de-France ». Ce conditionnement est fixé dans les limites des règles fixées au sein de l'Union européenne : « Lorsqu'un État membre subordonne l'octroi de l'aide à des obligations de territorialisation des dépenses, les régimes d'aides en faveur de la production d'œuvres audiovisuelles peuvent :

a) exiger que jusque 160% de l'aide octroyée à la production d'une œuvre audiovisuelle donnée soient dépensés sur le territoire de l'État membre qui octroie l'aide ; ou
b) calculer l'aide octroyée pour la production d'une œuvre audiovisuelle donnée en pourcentage des dépenses liées aux activités de production dans l'État membre qui octroie l'aide. [...]

Dans les deux cas, si un État membre subordonne l'admissibilité d'un projet à une aide à un niveau minimal d'activité de production sur le territoire concerné, ce niveau n'excède pas 50% du budget global de la production. En outre, les dépenses maximales soumises aux obligations de territorialisation n'excèdent en aucun cas 80% du budget global de la production » (Règlement UE n°651/2014 de la Commission du 17/06/2014, publié au JO officiel de l'UE, 187, 26/6/2014).

déterminants²⁹². Pictanovo ne se prononce pas, cependant, sur l'image qui pourrait être donnée du territoire au sein de ces œuvres, garantissant la liberté de création des scénaristes²⁹³.

Au-delà des aides, les tournages sont facilités par le Bureau d'accueil des tournages (BAT) de Pictanovo qui fournit une assistance gratuite pour trouver un « décor » dans la région (1 300 décors officiellement recensés), facilite les démarches administratives, propose des listes de techniciens, comédiens et figurants.

À l'époque du tournage de *Germinal*, une part de hasard avait finalement guidé l'équipe de Berri, d'abord tentée par le centre minier de Lewarde, jusqu'au site de Wallers-Arenberg. Le recensement exhaustif et la promotion des « décors » potentiels doivent aujourd'hui limiter cette part de hasard et faciliter le travail des repéreurs. Le Bureau des tournages gère un nombre de demandes croissant : 886 en 2018 contre 387 en 2015²⁹⁴ et s'efforce de répondre à l'insatiable besoin de « décors » des sociétés de production (une trentaine de décors par épisode des *Petits Meurtres d'Agatha Christie*, figure 32).

Figure 32 : La quête régulière de décors singuliers dans la région



Source : compte Twitter de Pictanovo.

Au sein même de la région, Pictanovo propose aux communes d'intégrer le réseau Film Friendly qui complète et prolonge l'écosystème régional à une échelle plus fine. Cet outil regroupe des villes auxquelles il offre gratuitement une expertise pour tirer profit des tournages ainsi qu'une aide logistique automatique (prise en charge des demandes d'autorisation de blocage des rues, aide à la rédaction des arrêtés de circulation, à la pose de barrières etc.). Le réseau, suspendu un temps pour des raisons obscures, a été réactivé par la nouvelle direction en 2019, intégrant un nombre croissant de villes. Godefroy Vijucic met en valeur dans sa

²⁹² Pictanovo exige, dans le cadre du suivi de ses aides, une attestation des dépenses en région qui doit être validée par un cabinet d'expert-comptable.

²⁹³ La prise en compte de l'image donnée du territoire entre en revanche en considération dans les aides proposées à la production aux télévisions régionales comme Wéo ou Grand Lille Télé (devenue BFM) qui proposent des documentaires et des émissions valorisant les territoires et leurs habitants.

²⁹⁴ Rapport d'activité de Pictanovo 2015-2018.

communication le retour de cet outil qui assure peu à peu un maillage de l'ensemble du territoire régional. L'initiative s'inscrit bien dans l'un des champs d'action de l'association qui doit favoriser les interactions entre l'ensemble des acteurs susceptibles de favoriser les activités audiovisuelles.

2.2 Wallimage en Wallonie

Si la Communauté française de Belgique (Fédération Wallonie-Bruxelles), le CCA et sa Commission du cinéma ont eu et conservent un rôle dans l'affirmation d'un cinéma belge francophone et dans les tournages, la Wallonie paraît encore presque « invisible » à l'écran dans les années 1990 ; Frédéric Sojcher évoque un sentiment de « dépossession économique et culturelle » au sein d'une région peu prise en compte, qui semble condamnée par une Commission majoritairement composée de Bruxellois à rester en marge de la production et des tournages (Sojcher, 1999). Lorsqu'il évoque, dans sa thèse, la prochaine création de fonds régionaux en Wallonie (il s'agira de Wallimage) et peut-être à Bruxelles, destinés à compléter l'avance sur recettes et à soutenir les productions sur des critères cette fois économiques, en valorisant les œuvres véritablement ancrées dans le territoire régional, il pointe le risque d'une « scission politique » entre Bruxelles et la Wallonie, cette dernière pouvant paradoxalement être en position de force car capable de mobiliser à cette fin un budget plus conséquent.

Aussi, si la Commission du Cinéma du CCA constitue toujours le guichet culturel, Wallimage – comme, à l'échelle fédérale, le *Tax shelter* – constitue un guichet économique essentiel et de plus en plus complémentaire²⁹⁵.

La coexistence des deux structures rappelle que le cinéma (comme les séries) est à la fois un art et une industrie. Ainsi, quand les Communautés assurent d'abord l'accès de tous à la culture et la création culturelle à leur échelle, les régions prennent davantage en charge la dimension économique et industrielle du cinéma. Alors que Pictanovo s'efforce de couvrir les deux dimensions, il n'y a donc pas eu, en Belgique, de délégation totale de pouvoir en matière de cinéma.

Wallimage n'investit pas (nécessairement) en fonction de considérations artistiques mais d'abord en évaluant les retombées économiques potentielles pour la région – sans exclure toutefois de soutenir des projets plus originaux. Les dépenses régionales générées par l'œuvre produite, qui doivent dépasser l'investissement consenti par Wallimage, n'impliquent pas, ici,

²⁹⁵ La création de Wallimage a favorisé un réajustement des interventions, la Commission du Cinéma étant moins encline à soutenir certaines productions commerciales que le fonds régional pourra aider.

que le film soit nécessairement tourné en Wallonie ; elles peuvent par exemple être utilisées pour recruter des techniciens ou des comédiens. Si les priorités sont explicitement économiques, Wallimage soutient aussi des projets qui augmentent la visibilité et le rayonnement de la région, qui peuvent avoir des répercussions sur les secteurs de la culture et du tourisme, voire reflètent une « identité culturelle wallonne ». Le nom même de la région, suggéré dans celui de l'organisme, est d'ailleurs exploité dans la politique de communication de Wallimage²⁹⁶.

Wallimage a été créé dans le prolongement des fonds régionaux qui se sont d'abord multipliés en Allemagne ou encore en France dans les années 1990. Le retentissement de la Palme d'or attribuée à *Rosetta* des frères Dardenne à Cannes en mai 1999 a accéléré la prise de conscience de l'intérêt d'un fonds régional, décidé en 2000 et entré en activité l'année suivante. Philippe Reynaert, ancien animateur de télévision qui présida l'organisme jusqu'en 2020²⁹⁷, se souvient ainsi que, lorsqu'il fut recruté, le ministre de l'Économie qui avait relancé le projet d'un fonds wallon du cinéma lui dit : « Si on considère le talent créatif des comédiens, des réalisateurs, des techniciens wallons, c'est comme si on avait du pétrole qui sort du sol, et qu'on le regardait couler vers Paris », ajoutant : « Reynaert, vous allez ouvrir des raffineries » (Bredael, 2016). Il s'agissait bien de doter la région d'un outil capable d'exploiter une ressource qui n'était jusqu'alors pas perçue comme telle, de faire émerger tout un système productif dans un domaine dans lequel la Wallonie pouvait manifestement être attractive et compétitive.

Chose rare, alors que le Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Communauté francophone de Belgique avait contribué au financement de *Rosetta*, la région wallonne, qui ne fut pas associée au succès du film lors de sa sortie, n'en devint ainsi coproductrice qu'après la Palme d'or et fut intégrée dans les crédits *a posteriori*.

Wallimage constitue désormais le pôle wallon de l'audiovisuel (contrôlé par la région). De façon un peu surprenante, l'organisme, qui compte une petite vingtaine de salariés, siège, non pas à Liège, qui concentre pourtant les producteurs et une université disposant d'une section cinéma, mais à Mons, choix défendu par Elio Di Rupo, alors Ministre-Président de Wallonie et bourgmestre de la ville.

Sa première mission était de structurer, dynamiser et valoriser un secteur audiovisuel alors quasiment inexistant en Wallonie. En effet, si la région comptait des producteurs (les Films du

²⁹⁶ Non sans humour, des T-shirts avec le slogan « Wallonie, yes we Cannes ! » sont distribués par la Wallonie au festival en 2001 ; le site Internet de Wallimage affiche en 2020 : « 20 ans au service de la Wallonie - Nous wallons voir ce que nous wallons voir ! ».

²⁹⁷ Depuis 2020, Wallimage est dirigé par Virginie Nouvelle.

Fleuve, société de production des Dardennes, créée sur les berges de la Meuse à Liège en 1996, les Films de la Passerelle), des techniciens, de nombreux comédiens renommés et volontiers mobilisés par le cinéma français, elle manquait d'équipements majeurs – studios d'animation, sociétés de montage, loueurs de matériel. Pour reprendre la métaphore de Philippe Reynaert, « Il y avait du pétrole qui sort du sol mais pas de raffinerie » (Bredael, 2016)²⁹⁸.

Initialement, Wallimage (rebaptisée plus tard Wallimage Coproductions) cherche à attirer les productions sur le territoire régional en proposant le financement de projets audiovisuels et cinématographiques ; l'organisme peut coproduire des œuvres en échange de dépenses éligibles réalisées sur le territoire wallon à hauteur d'au moins 150 % de l'investissement demandé.

Jusqu'en 2012 (date de création de Screen Flanders puis de Screen.Brussels), il profite de l'absence de fonds dans les autres régions belges, concentrant alors les dépenses des producteurs qui, pour bénéficier du *Tax Shelter* (complémentaire au soutien de Wallimage), doivent être réalisées en Belgique (Collard, 2016).

Entre 2001 et 2019, Wallimage Coproductions a investi 86 millions d'euros dans 453 productions – aussi bien des films d'auteurs belges que des grosses productions françaises – qui ont généré 384 millions de dépenses (avec un retour sur investissement de 435 %)²⁹⁹. Grâce à ces dépenses et, en particulier, aux impôts et taxes payés par les entreprises et professionnels qui participent aux tournages, la Wallonie récupère nettement les fonds attribués par Wallimage. Comme dans la région française voisine, l'augmentation des fonds accompagne celle du nombre de jours de tournage – qui se rapproche de celui des Hauts-de-France (437 entre 2006 et 2009, 571 entre 2009 et 2013, 571 en 2019, 618 en 2021).³⁰⁰

La structure grossit progressivement et se complexifie depuis la fin des années 2000 (figure 33). En 2008, Wallimage (Wallimage SA, aussi appelée désormais Wallimage Coproductions) donne naissance à une seconde société anonyme appelée Wallimage Entreprises SA, un fonds d'investissement dédié aux entreprises audiovisuelles wallonnes novatrices qui accompagne, sous la forme de prêts et de prises de participation, l'installation et le développement de sociétés de services audiovisuels ; l'enjeu est bien, comme dans le Nord-Pas-de-Calais, de favoriser la création d'entreprises et d'emplois dans le secteur des industries créatives. Les deux sociétés, distinctes mais intimement liées, finissent par fusionner en 2021.

²⁹⁸ <https://branchesculture.com/2020/03/08/philippe-reynaert-interview-presentation-festival-cinema-belge-moustier-directeur-wallimage-lunettes-blanches/>

²⁹⁹ Site de Wallimage, <https://www.lecho.be/entreprises/divertissement/pour-ses-vingt-ans-wallimage-entre-dans-une-nouvelle-ere/10268165.html>

³⁰⁰ Wallimage et données de J.-F. Tefnin.

Figure 33 : L'organisation de Wallimage

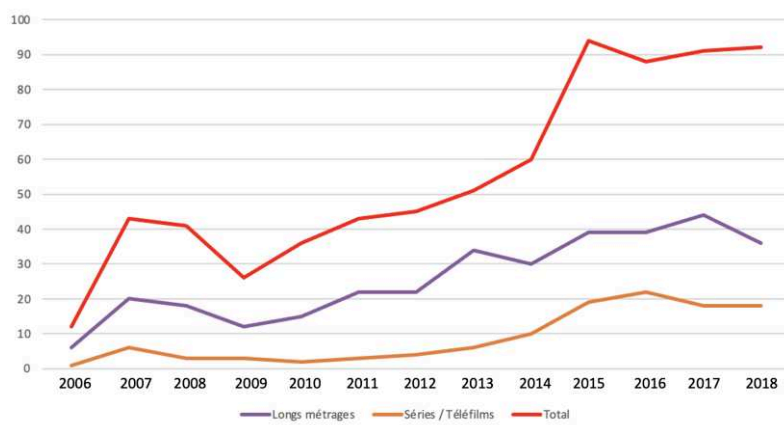


Conception et réalisation : N. Marichez, 2023.

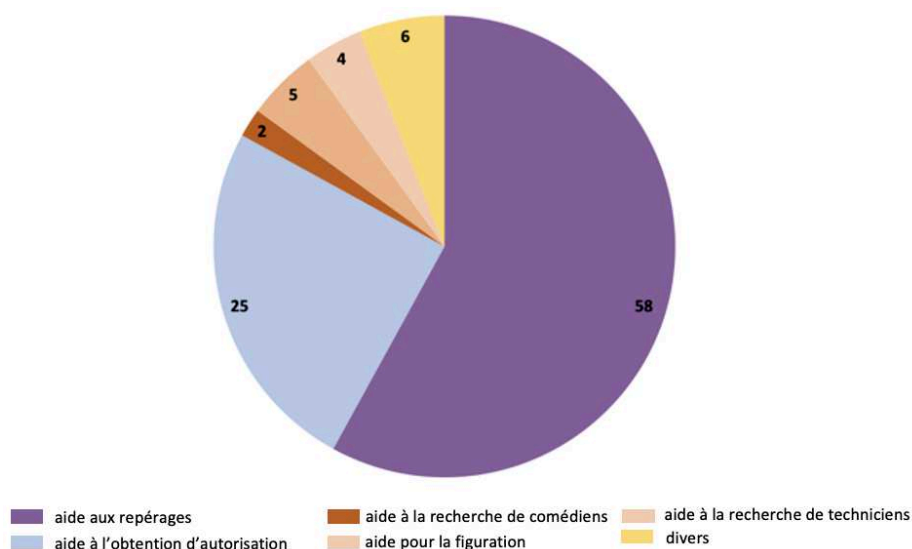
Enfin, en 2019, un nouveau département, Wallimage Tournages – dirigé par Jean-François Tefnin – est spécifiquement chargé des tournages. L'initiative vise à rationaliser une organisation très fragmentée du suivi des tournages. En effet, au cours des années 2000, les différentes provinces de Wallonie s'étaient dotées, souvent à l'initiative d'élus locaux, de bureaux d'accueil des tournages sous la forme d'ASBL (associations sans but lucratif), créés pour faciliter le travail des professionnels du cinéma en leur proposant des services gratuits (recherche de décors...) ; ce fut d'abord le cas en Province de Hainaut en 2004 (le BATCH, Bureau d'Accueil des Tournages Cinéma en Hainaut, installé à la Louvière), puis dans celle de Liège (dont le bureau étend ensuite son périmètre aux provinces de Luxembourg et de Namur, donnant naissance au CLAP, *figure 34*) et du Brabant wallon en 2006 (Agence du Film BW). Ces différents bureaux couvraient des territoires relativement étroits, disposaient de leurs propres personnels, de leurs bases de données et répertoires de décors, et étaient financés par chaque province avec l'aide de la région wallonne.

Figure 34 : Les aides demandées au bureau des tournages CLAP

a) Nombre de projets traités par le bureau des tournages CLAP par année et par type



b) Type d'aides demandées au bureau d'accueil des tournages CLAP en 2018, en %



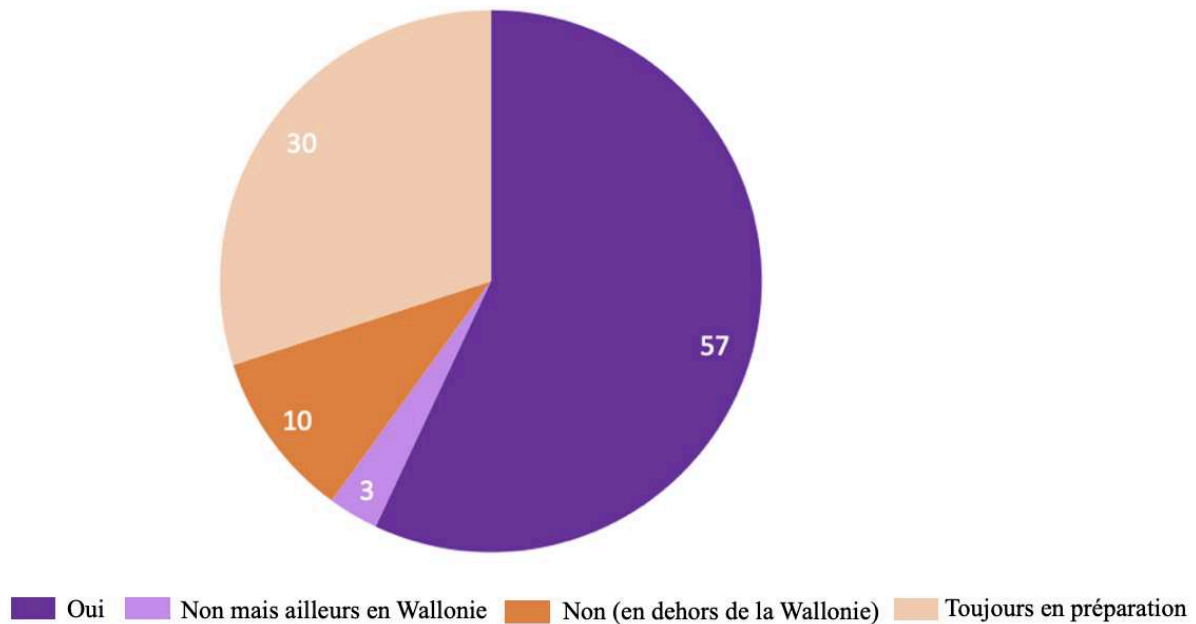
Données fournies par J.-F. Tefnin.
Réalisation : N. Marichez, 2023.

Sur proposition de Jean-François Tefnin, directeur du CLAP, et du cinéaste Jean-Pierre Dardenne, le ministre de l'Économie du gouvernement wallon Pierre-Yves Jeholet fusionne les trois structures provinciales au sein du nouveau département de Wallimage, en y intégrant les personnels des anciennes ASBL forts de leurs connaissances du terrain. Le département Wallimage Tournages s'occupe moins des questions financières et se concentre sur les services, gratuits, visant à accompagner et attirer les tournages en Wallonie, que les projets soient ou non soutenus financièrement par l'organisme.

Si les bureaux d'accueil des tournages sont régulièrement consultés, cela ne garantit toutefois pas que le tournage se fera effectivement sur le territoire wallon (*figure 35*).

Figure 35 : De la demande de tournage au tournage effectif

Les projets soutenus par CLAP (ancien bureau des tournages pour les Provinces de Liège-Luxembourg-Namur) ont-ils finalement été tournés sur le territoire des provinces concernées ? (en %)



Données : fournis par J.-F. Tefnin.
Réalisation : N. Marichez, 2023.

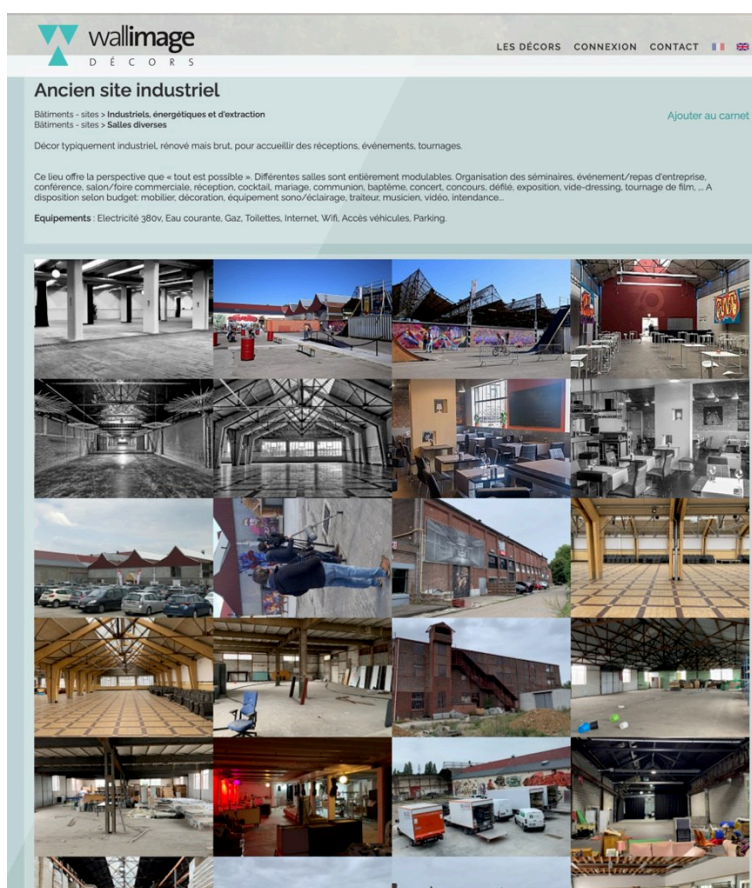
Comme en témoigne la fusion des bureaux préexistants, Wallimage vise désormais à centraliser et mieux accompagner les activités de tournage sur son territoire.

Un lien contractuel permet par exemple à l'organisme d'exiger davantage d'informations de la part des producteurs : les films soutenus sont soumis, grâce à une convention de coproduction, à une série d'obligations, notamment celle d'envoyer les feuilles de service, le plan de travail (« la bible »), autant de sources précieuses qui permettent de collecter les informations sur le tournage et d'en assurer un meilleur suivi (dates, acteurs concernés, coordonnées pour pouvoir établir un bilan en fin d'année du nombre de jours de tournage et des lieux concernés) ; ces conventions expliquent que les données chiffrées deviennent plus exhaustives ces dernières années.

Comme Pictanovo, Wallimage dispose, pour faciliter les tournages sur le territoire, d'un catalogue de décors très variés qui intègre toutes sortes de marges (*figure 36*).

La Wallonie s'est donc progressivement dotée depuis vingt ans d'un écosystème régional lui-même imbriqué dans l'écosystème communautaire et compatible avec le dispositif fédéral du *Tax Shelter*.

Figure 36 : La base de décors de Wallimage



Source : Wallimage Décors (capture d'écran, 2022).

2.3 Les facteurs d'attractivité des deux régions

Pictanovo comme Wallimage sont les premiers acteurs de la promotion et de la valorisation de leur région auprès des professionnels de l'image et notamment des sociétés de production. L'enjeu est alors de séduire ces dernières et de les convaincre d'y ancrer la fabrication de leurs œuvres et notamment les tournages. Dans un milieu soucieux de « minimiser les incertitudes » (Bollhöfer, 2007) et sensible au bouche-à-oreille, il s'agit d'abord de rassurer les potentiels investisseurs en leur garantissant un haut niveau d'expérience et de services.

La promotion de la région prend des formes multiples qui passent aussi bien par les réseaux sociaux que par une présence dans des manifestations clés (Paris Images Production Forum, Marché du film de Cannes etc.). Pictanovo (de même que Wallimage) pilote aussi des événements qui consolident la réputation de la région. L'organisme a par exemple largement œuvré pour remporter l'appel à projet qui a débouché sur la naissance du festival Séries Mania

Lille-Hauts de France, vitrine utilisée par la Région pour se présenter comme un territoire de l'image et des industries créatives et en particulier comme un nouveau pôle au sein de la géographie des séries³⁰¹. Bien d'autres événements ont été impulsés comme Cartoon 360, manifestation européenne dédiée aux nouvelles écritures de l'animation.

Les aides financières et l'accompagnement offerts par Pictanovo comme par Wallimage ont permis d'asseoir la notoriété et la crédibilité du Nord-Pas-de-Calais/des Hauts-de-France et de la Wallonie comme terres de production et/ou de tournages. L'enjeu, sans attendre passivement, est de séduire et convaincre les producteurs d'implanter le tournage voire d'autres activités de fabrication sur le territoire plutôt que dans une autre région.

Puisque les motivations premières des producteurs sont bien souvent de nature économique, la panoplie d'aides proposées par les deux territoires étudiés est bien entendu un facteur attractif majeur mais relatif, qui doit sans cesse être adapté aux propositions des territoires concurrents.

Dans sa communication, Pictanovo revendique volontiers un « savoir-faire » local construit au fil de l'histoire cinématographique de la région et dont témoignerait la longue liste de films puis de séries à succès tournés localement comme si – ce que suggère par exemple le clip vantant Pictanovo diffusé pendant le festival Séries Mania pour les dix ans de l'association³⁰² – la région constituait une sorte de « terroir » dont les caractéristiques singulières seraient propices aux fictions audiovisuelles³⁰³.

Pictanovo insiste ainsi sur les noms de réalisateurs et de comédiens qui ont émergé sur ses terres, communique quotidiennement sur le succès des œuvres qu'il a soutenues (*figure 37*), s'associe aux prix et récompenses que le cinéma et les séries « du Nord » obtiennent (Palme d'or, César, Lion d'argent, Ours d'argent, prix Un certain regard, Cristal du long métrage, prix Séries Mania, prix Festival de Sundance...).

Figure 37 : HPI un succès populaire auquel Pictanovo est associé



Source : page Facebook de Pictanovo, 03/06/2021.

L'organisme insiste alors sur l'accessibilité de la région notamment depuis Paris et sur sa situation au carrefour de l'Europe, à proximité de la Belgique (du *Tax Shelter* et des aides de

³⁰¹ En 2024, en partenariat avec Séries Mania et Pictanovo, France Bleu inaugure une émission intitulée « Séries d'ici » qui vise à faire découvrir au public l'écosystème audiovisuel (lieux, entreprises, formations, dont Séries Mania Institute) de la région Hauts-de-France et à promouvoir les œuvres qui y sont tournées.

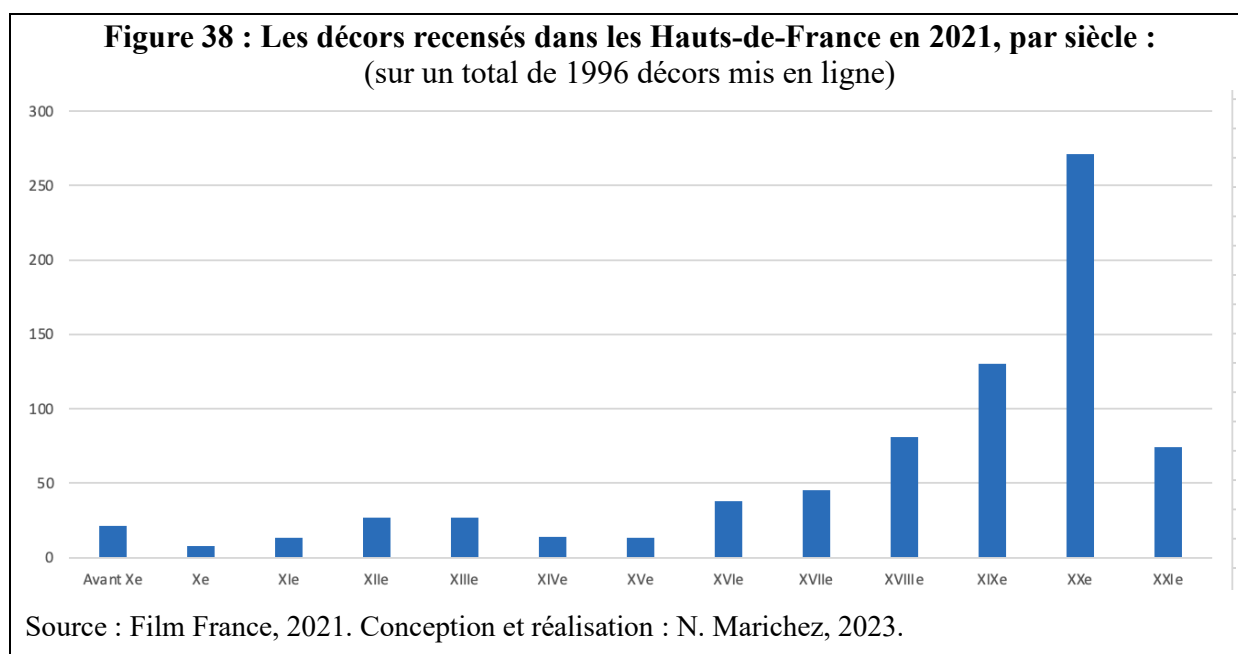
³⁰² « Pictanovo a 10 ans ! », monté par Jonathan Rio, 2023 <https://www.pictanovo.com/actus/pictanovo-a-10-ans/>

³⁰³ « On a remarqué que les séries ayant le Nord en toile de fond marchent très fortement » (Pierre Laugier, l'un des producteurs de HPI, dans *La Voix du Nord*, 30/04/2021)

Wallimage) et de l'Angleterre qui peut faciliter les coproductions transfrontalières ; la proximité de ces régions françaises et européennes permet donc de (re)penser l'organisation financière et spatiale du tournage, offrant aussi l'accès à une grande diversité de décors et de ressources dans un rayon raisonnable.

Dans sa documentation³⁰⁴, il insiste sur la concentration locale de professionnels, d'entreprises et de « décors » qu'il répertorie et fédère. Les décors rassemblés dans les communes de la région sont d'une grande diversité, couvrant par ailleurs de multiples périodes historiques (*figure 38*).

À la seule échelle de la région, la liste des décors « prêts à tourner » s'allonge régulièrement : en 2023, Pictanovo recense 1300 décors bâtis et naturels sur son territoire dont la diversité doit permettre de répondre à toutes sortes de demandes et de projets.



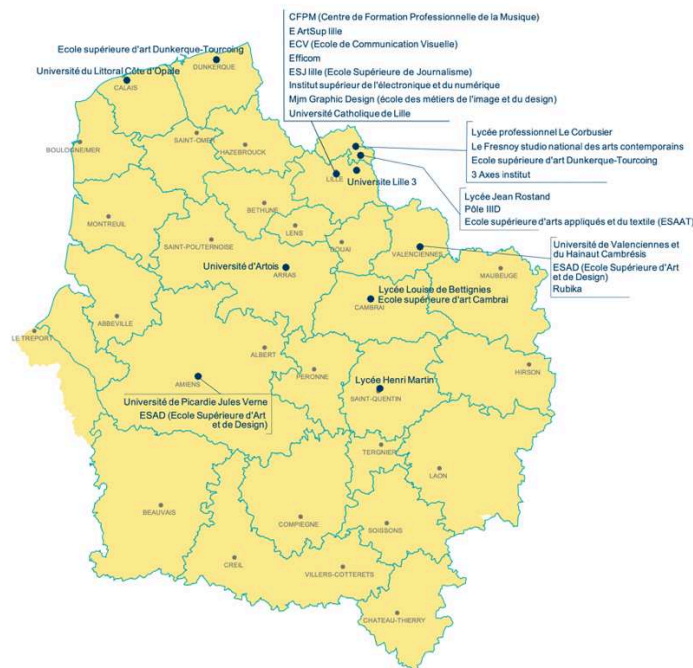
Pictanovo valorise l'écosystème qui a progressivement été créé sur le territoire régional au cours de ces trente dernières années. Il s'agit bien de faire savoir que la région, contrairement à sa situation à l'époque du tournage de Claude Berri, dispose d'équipements, de techniciens, de structures permettant potentiellement de fabriquer l'intégralité de l'œuvre (« clé en main ») dans un rayon limité, tout en mobilisant un vaste réservoir de figurants.

³⁰⁴ Notamment son film promotionnel consultable sur le site Internet : <http://www.pictanovo.com/>

Ajoutons que le film publicitaire n'oublie pas de se démarquer en mobilisant l'humour et de jouer, lui aussi, avec les « clichés » en évoquant : « des pavés et des briques par milliers », « 37 158 640 002 gouttes de pluie chaque année », « 14 accents régionaux et originaux répertoriés ».

forment précisément aux métiers du cinéma, de l’audiovisuel et des arts ; ils forment 7 800 étudiants³⁰⁶ dont les 2/3 précisément formés à la seule filière audiovisuelle.

Carte 15 : La formation aux métiers de l’image dans les Hauts-de-France



Source : Horizon Eco Hauts-de-France n°259, novembre 2017 : « Dynamique créative HDF : la filière Images en Hauts-de-France vise le haut de l’affiche ! » par Pictanovo et CCI HDF.

Pictanovo, en lien avec ses partenaires, offre également des formations (réalisation, jeu des acteurs, scénarios, répondre à un appel à projet...) à destination des professionnels de l’audiovisuel. L’association a mis en place, à partir de 2016, des *master class* en partenariat avec les établissements d’enseignement supérieur (Sciences Po Lille, l’Université de Lille). Il soutient enfin la création du « Série Mania Institute » – inauguré à Lille en 2022 – qui complète l’offre en faveur de la production sérielle en assurant une formation des étudiants et des professionnels aux métiers de la série.

L’association promeut les multiples sites et outils consacrés aux industries créatives sur le territoire (*figure 39*).

La région Nord-Pas-de-Calais s’est dotée, dans les années 2000, d’une série d’équipements majeurs dans le domaine de l’image, tous implantés sur des sites industriels ou miniers en friche

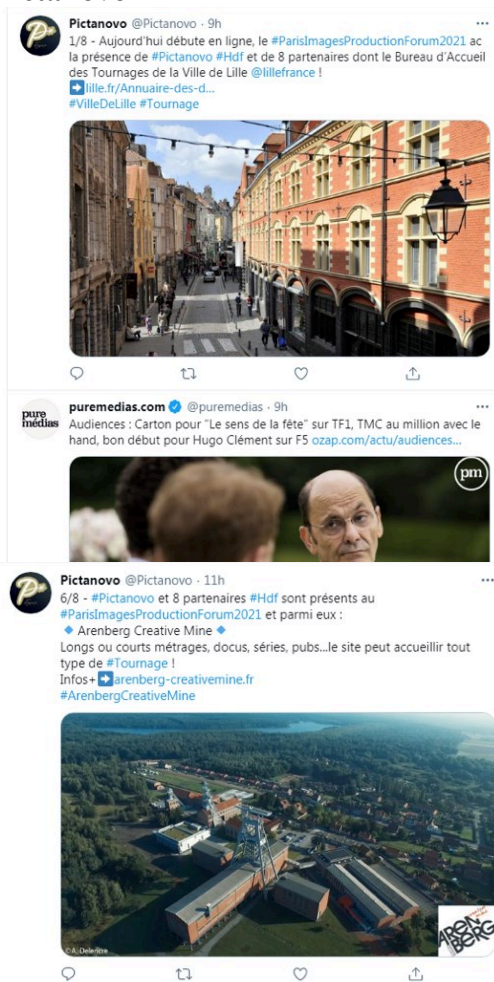
³⁰⁶ En 2016, Bruno Lusso parlait alors d’un sureffectif des étudiants formés dans ce domaine au regard des besoins réels de la métropole lilloise, tout en s’interrogeant sur une (inégale) « fuite des cerveaux » qui touche la région au profit de Paris ou d’autres métropoles mondiales (le Studio du Fresnoy, par exemple, garde moins de 5 % des étudiants qui y sont formés), Liefooghe, 2016.

dont il s'agissait d'assurer la reconversion en y faisant émerger une nouvelle forme de centralité (carte 16).

Une partie des aménagements récents permet à la région de bénéficier du retour en grâce des studios de tournage, accéléré par la multiplication du nombre de séries tournées localement. C'est le cas de la Plaine Images, à la lisière de Roubaix, sur le territoire de Tourcoing, pôle de la filière image qui dispose notamment d'un studio de réalisation et de post-production audiovisuelle, du studio de tournage d'ACFX – qui travaille désormais pour des séries comme *Versailles*, *Le Bureau des légendes* -, de studios d'animation renommés comme la Factorie. L'enjeu de l'accueil des tournages est donc bien aussi, pour Pictanovo, d'assurer le fonctionnement de ces équipements. La Plaine Images jouxte Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, à la fois centre de formation, de production, de diffusion consacré aux arts et notamment à l'audiovisuel, où vient par exemple travailler Bruno Dumont pour *Hadewijch* ou *Hors Satan* (travail de mixage à l'auditorium de Tourcoing).

Dans le cadre de l'appel à projet « La grande fabrique de l'image » du plan « France 2030 »³⁰⁷, la ville de Tourcoing a été retenue pour accueillir des studios de tournage (pour le cinéma comme pour les séries, d'ampleur nationale ou internationale), projet porté par un consortium d'investisseurs piloté par le producteur Selim Saïfi et nommé « CinéCity (Union Studio) ». Les studios de l'Union (figure 40) devraient être implantés sur la friche industrielle de l'usine Caulliez au cœur de l'écoquartier de l'Union, sur un terrain appartenant à la MEL. Ils comporteront des plateaux de tournage, des ateliers (pour la construction de décors), un studio numérique, un auditorium, des bureaux, autant d'équipements susceptibles d'accompagner et de conforter le nombre croissant de tournages. Le choix du site s'explique naturellement par

Figure 39 : La promotion des pôles d'excellence de la région par Pictanovo



Source : compte Twitter de Pictanovo

³⁰⁷ Dossier de presse « Grande fabrique de l'image », France 2020, mai 2023.

une volonté de renforcer les « pôles territoriaux préexistants » ancrés dans le territoire et de compléter l'écosystème.

Figure 40 : Un nouveau pôle à venir : les studios de l'Union à Tourcoing



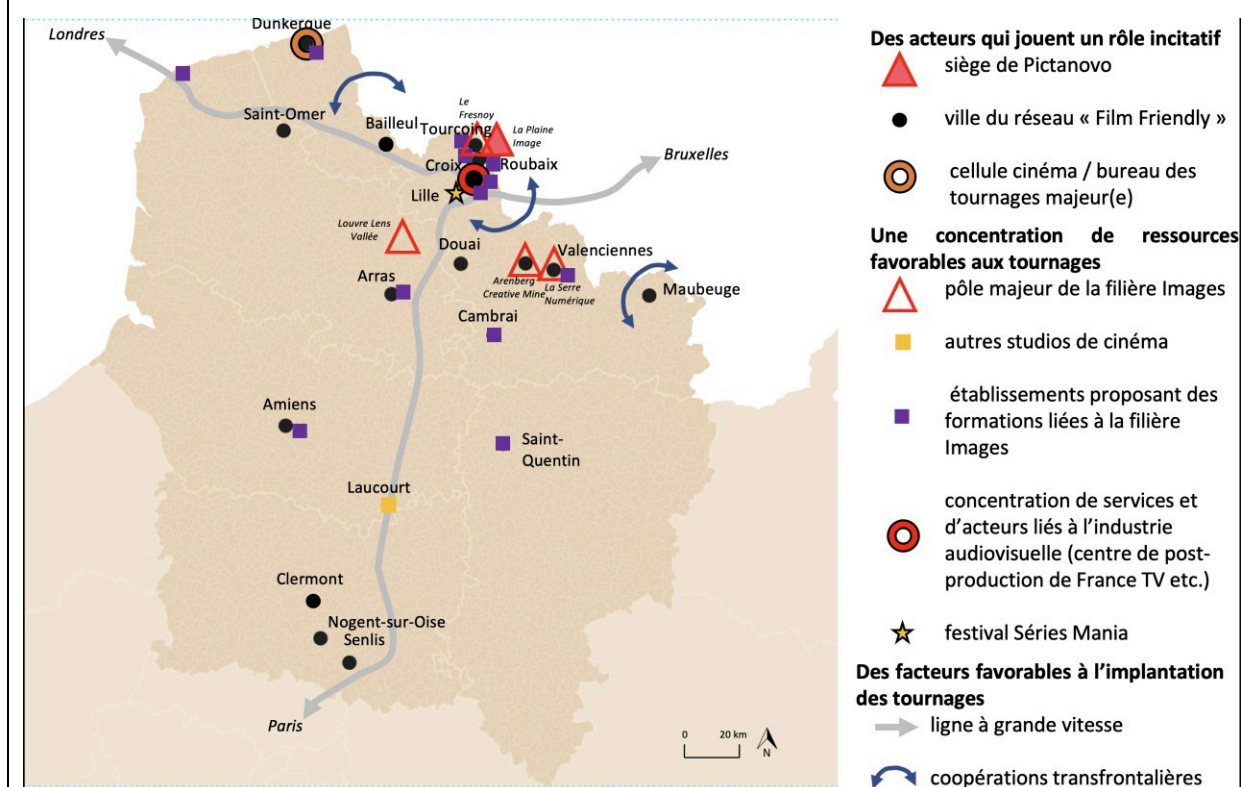
Source : *La Voix du Nord*, 19/5/2023

L'ancienne friche minière de Wallers-Arenberg, « sauvée » par le tournage du film de Berri en 1992-1993, accueille depuis 2015 le pôle Arenberg Creative Mine, site permettant de tout tourner, du clip au long métrage, et où les tournages se sont succédé, de manière irrégulière et surtout récemment (*La Vie devant elles*, *La Compagnie des glaces*, la série *Germinal*).

La Serre Numérique de Valenciennes et Louvre Lens Vallée (pôle numérique culturel labellisé French tech et implanté dans l'ancienne école Paul-Bert à Lens) viennent compléter les pôles de cet écosystème favorable qui concentrent espaces, outils, métiers consacrés au secteur de l'image animée.

Pictanovo, dont le champ s'étend désormais à l'ensemble de la grande région Hauts-de-France, promeut également auprès des professionnels d'autres studios tels les studios Lamy, à Laucourt dans la Somme (4 plateaux de tailles variables, un grand cyclo, un studio de post-production image et son etc.).

Carte 16 : Les Hauts-de-France, terre favorable aux tournages



Sources : Pictanovo et CCI Hauts-de-France, *Horizon Eco Hauts-de-France*, n°259, 2017, *Atlas pédagogique Hauts-de-France*, 2020, Pictanovo, 2023.

Conception et réalisation : N. Marichez, 2023.

Ces équipements doivent être évalués, complétés, modernisés sans cesse pour s'adapter aux transformations du secteur et aux demandes des professionnels – impliquant une bonne connaissance des métiers et du milieu de l'audiovisuel qui a parfois manqué les premières années³⁰⁸. Bruno Lusso rappelle d'ailleurs que la région a toujours des faiblesses qu'elle s'efforce de surmonter (Liefoghe, 2016). Les producteurs qui déploient des activités dans le Nord restent souvent parisiens, du moins extérieurs au territoire ; la région ne compte que de très petits producteurs (Les Films du Nord) coproduisant des œuvres peu nombreuses et peu médiatisées ; cela peut freiner l'émergence de grandes entreprises locales dans le domaine de la post-production, en dépit du potentiel en termes de main d'œuvre spécialisée et des moyens mobilisés. Si elle est loin d'être inexistante, la post-production reste encore régulièrement confiée à des sociétés souvent parisiennes, connues des cinéastes.

En Wallonie, si Mons accueille le siège de Wallimage, c'est Liège qui constitue le premier pôle de la filière. Créé dès 2006, le Pôle Image de Liège (PIL) y est situé rue de

³⁰⁸ Hélène Helle, entretien avec l'auteur, le 20/11/2020.

Mulhouse, au sein de la friche d'une ancienne manufacture de tabac du quartier du Longdoz, sur la rive droite de la Meuse, marge urbaine qui devait être requalifiée par les industries culturelles. Sa reconversion en pôle dédié à l'image a impliqué de gros travaux pour la reconversion du site (non patrimonialisé). Le PIL devait s'intégrer au sein d'une vaste Cité des médias et de l'audiovisuel (Médiacité), nouvelle centralité au sein de cet ancien quartier industriel en déshérence. En 2009, est en effet inauguré à proximité du PIL un pôle commercial dont l'architecture est pensée par le designer Rom Arad, et qui devait être l'un des trois pôles de Médiacité, aux côtés d'un pôle loisirs (cinéma, patinoire) et du pôle médias, accueillant notamment (et exclusivement à ce jour) le nouveau centre de la RTBF ; le centre Natalis (affaires) devait également être connecté au PIL. Les deux derniers pôles ont tardé à émerger et le dernier n'existe pas réellement. Le PIL, censé être intégré au sein du complexe, en est resté en marge (*carte 17, photographie 6*). L'échec du projet est dû à une crise interne liée au financement du projet par les différents investisseurs (Laurent Miguet, Peter Wilhelm et la société publique d'investissement Meusinvest) qui éclate dès l'été 2009.

Le PIL est une pépinière d'entreprises – il en accueille 30 à 40 selon les époques, soit environ 400 personnes – spécialisées dans l'audiovisuel (postproduction, animation 2D et 3D, graphisme, effets spéciaux, web design)³⁰⁹. Le pôle a tissé progressivement des liens avec les principales sociétés de production européennes, des organismes d'enseignement, des organismes publics pour amplifier les synergies. Censé structurer l'industrie wallonne de l'image et du son, il regroupe de multiples acteurs de la filière audiovisuelle et cinématographique dont les services de Wallimage Tournages (du CLAP antérieurement).

Depuis 2010, le PIL est affilié à Wallimage sous le parapluie de TWIST, cluster Cinéma et média numérique de Wallonie créé en 2007 (dans le cadre du plan Marshall), fruit d'un PPP, afin d'accroître la puissance et la capacité d'innovation de l'industrie belge des médias en favorisant les synergies entre les acteurs du secteur (en particulier entre ses 105 membres à la fois dans les domaines du cinéma, de la télévision, de l'animation, du jeu vidéo, d'Internet et de la réalité augmentée).

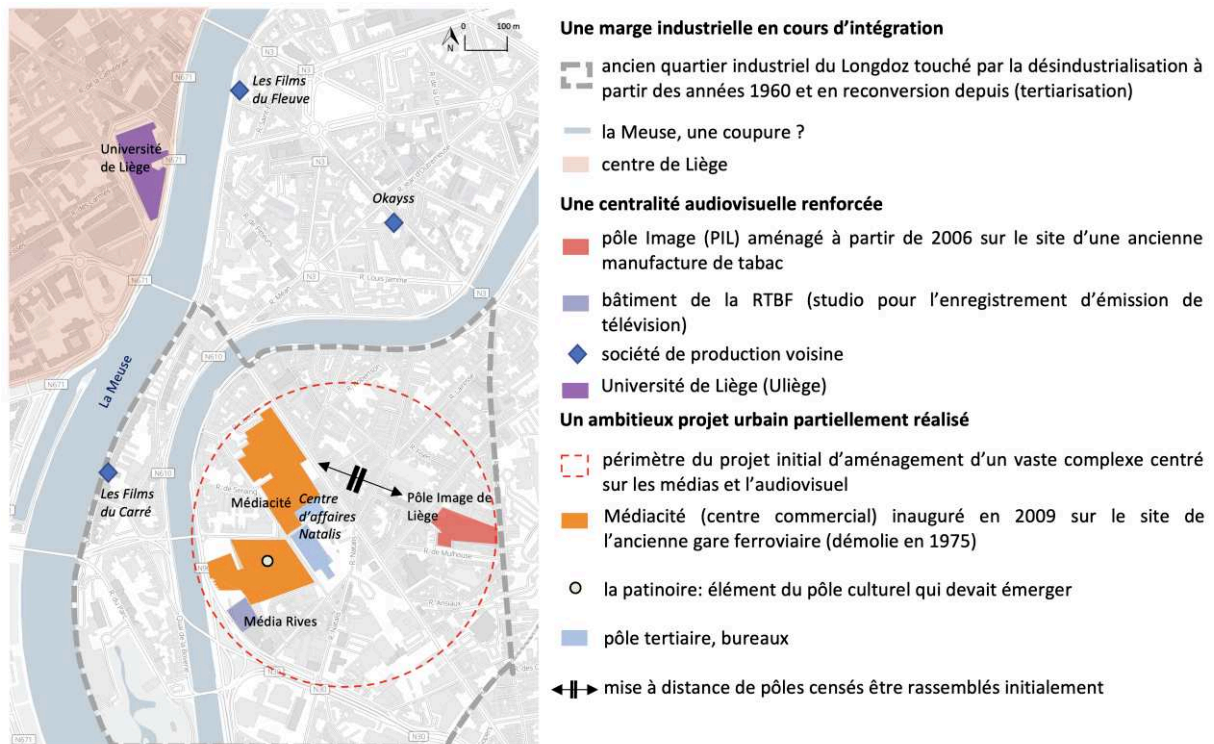
Initialement, le PIL comportait également des studios de cinéma dits « low cost »³¹⁰ qui se voulaient compétitifs. Le bilan décevant a mené à la réaffectation récente des locaux à une

³⁰⁹ Le départ du géant CinemaNext, à l'étroit sur ce site qu'il a contribué à faire naître, vers celui de Barcon, jugé plus favorable aux activités du groupe et à son développement, constitue une mauvaise nouvelle pour le PIL, dont le bilan financier restait déficitaire.

³¹⁰ Entretien avec J.-F. Tefnin, le 22/03/2021.

société spécialisée dans la réalité virtuelle. Le PIL ne comporte donc plus aujourd’hui de studios consacrés à l’audiovisuel ou au cinéma, jugés peu rentables.

Carte 17 : Le Pôle Image de Liège



Conception et réalisation: N. Marichez, 2023. Sources: C. Ruess, *Made in Longdoz. Les métamorphoses d'un quartier industriel*, 2017 et site Internet de la ville de Liège, 2023. Fond de carte: umap.

Photographie 6 : Un quartier en recomposition (Média Shopping Liège et le PIL)



Photographies : N. Marichez, juillet 2021.

Une autre initiative comparable a été menée à La Louvière, débouchant sur la création de TV Factory, qui a bénéficié d'investissements conséquents pour garantir des dimensions adaptées (hauteur des murs, grand plateau) mais fut également un échec sur lequel nous reviendrons plus loin. L'une des explications apportées³¹¹ est que la Wallonie, contrairement à la Flandre (qui dispose de studios), ne disposerait pas d'une production audiovisuelle suffisamment forte pour nécessiter le recours à ce type d'équipements – en dehors des studios de la RTBF implanté à quelques pas du PIL. La demande n'est guère plus forte en matière de cinéma : si les grosses productions françaises ont volontiers recours aux studios, les films de taille moyenne ou les petits films tournent privilégient les décors naturels, parfois transformés en « studios » éphémères.

Ces deux expériences récentes suggèrent que la pérennité et la rentabilité de studios de cinéma en Wallonie semblent à ce jour pour le moins incertaines. Les investisseurs se tournent alors vers d'autres types de structures jugées plus sûres et prometteuses, comme les studios de production virtuelle dans lesquels les comédiens jouent face à des murs d'écrans en LED.

La Wallonie – et plus largement la Belgique francophone – est en revanche réputée pour la qualité et la diversité de ses équipements et de sa main d'œuvre en matière de postproduction – secteur largement favorisé par le *Tax Shelter* et les aides de Wallimage. C'est ainsi que de nombreux producteurs, même s'ils ne tournent pas en Wallonie, y transfèrent les tâches de postproduction, plus faciles à délocaliser.

Le PIL est bien une référence dans ce domaine et son directeur, Pascal Diot, entend en faire un pôle d'excellence d'envergure européenne en s'inspirant d'Angoulême (le Pôle Image Magelis) ou des studios Babelsberg de Berlin³¹² et en étendant le champ d'action des sociétés rassemblées aux nouveaux médias (web TV, réseaux sociaux, scénarios de séries TV par exemple).

De nombreuses entreprises wallonnes du secteur sont toutefois dispersées sur le territoire wallon : à Charleroi (Dreamwall, studios d'enregistrement et animation graphique), La Louvière (TV Factory), Mont-Saint-Guibert (Eye-Lite : location de matériel, caméras, techniciens), La Hulpe (Charbon Studio : post-production, étalonnage ; Benuts, référence en

³¹¹ Entretien avec J.-F. Tefnin, le 22/03/2021.

³¹² « Nous avons réussi le pari de créer un véritable 'one-stop shopping' de l'industrie audiovisuelle en transformant une ancienne usine à tabac en usine à rêves ; [...] occupée par près de 40 sociétés qui toutes ont un rapport à l'image ou au son. Avec l'arrivée de Pascal Diot, nous voulons passer du stade d'hôtel d'entreprises à celui de véritable hub créatif transmédia qui soit le fer de lance du numérique non seulement en Belgique et en Europe mais dans le monde entier », 10/11/2014, communiqué de presse du pôle image de Liège, « Le Pôle Image de Liège se dote d'un Directeur Général d'envergure très internationale », http://www.lepole.be/medias/pdf/2014-11-10_Directeur-general-PIL.pdf

matière de production d'effets spéciaux), Seneffe (Silber Ray Studio : plateau de tournage, bruitage), Liège (Macadamcar : location de loges, Nozom Studios : postproduction, animation 3D)... Elles tendent à se regrouper sur un même site pour favoriser les interactions, à l'image du centre de postproduction son et image DameBlanche à Genval (dans le Brabant wallon, particulièrement pourvu) qui regroupe plusieurs sociétés proposant équipements et services complémentaires (bruitage, doublage, étalonnage, effets spéciaux...).

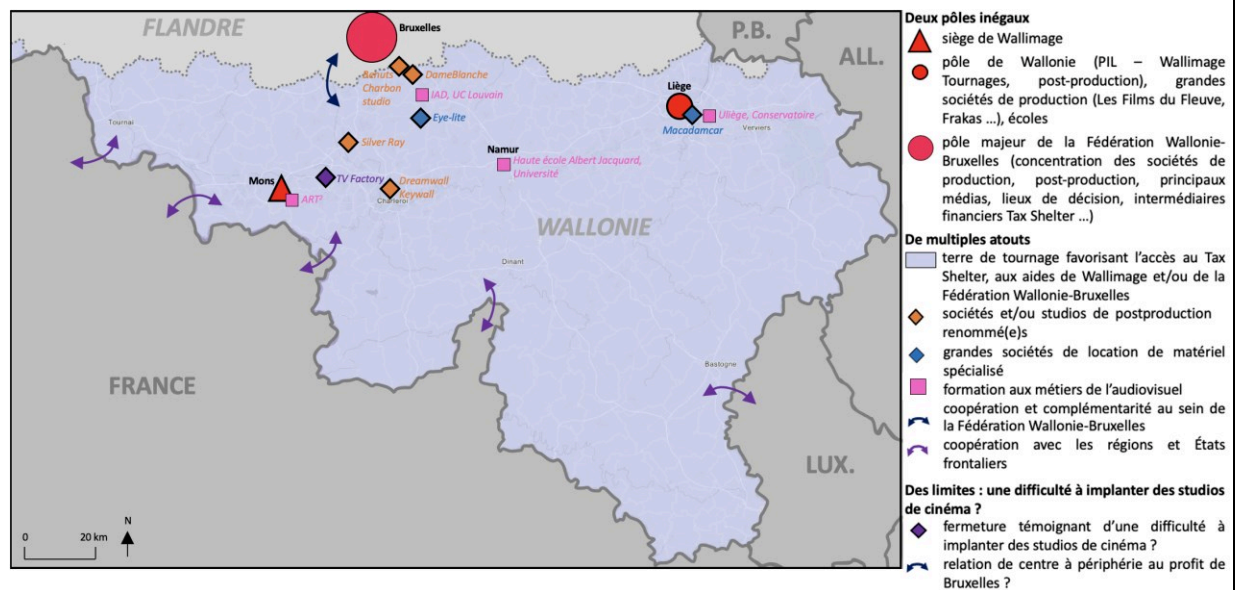
Comme dans les Hauts-de-France, l'existence d'un écosystème favorable à la filière audiovisuelle (*carte 18*) implique celle d'une offre de formation adaptée et intégrée. La Wallonie compte plusieurs établissements de référence qui forment aux métiers du cinéma (Collard, 2016) : l'Université catholique de Louvain, l'Université de Liège ou encore les Conservatoires de Mons – intégré au sein de ART² – et de Liège. Il faut insister sur le prestigieux Institut des Arts de Diffusion (IAD) implanté à Louvain-la-Neuve, qui forme à la réalisation et à l'écriture de scénarios comme aux métiers techniques de l'image et du son. L'Atelier Médiadiffusion³¹³ permet aux étudiants de construire une œuvre depuis l'écriture jusqu'à la postproduction en passant par le tournage (souvent dans le Brabant wallon). Ainsi, ces écoles sensibilisent aussi au territoire régional et à ses ressources, forment techniciens et futurs talents du cinéma, favorisent les échanges entre les acteurs de la filière. *C'est arrivé près de chez vous*, qui fit connaître Benoît Poelvoorde, était initialement, un projet de fin d'études de Rémy Belvaux à l'INSAS³¹⁴ (l'Institut national supérieur des arts du spectacle et des techniques de diffusion, installée à Bruxelles), institution majeure et prestigieuse qui a formé et reçu comme enseignants de grandes figures du cinéma belge (Sojcher, 2021).

Dans les deux cas, l'existence de tournages dans ces régions est ainsi également le fruit de leur capacité à former, à conserver et à faire revenir des techniciens mais aussi des cinéastes qui deviennent parfois des ambassadeurs du territoire (les Dardenne à Seraing, Desplechin à Roubaix...). Il s'agit alors de cinéastes qui ancrent leurs productions dans « leur » région, y portent un regard souvent personnel et donc singulier, notamment sur des marges qu'ils ont parfois vécues.

³¹³ Financé par la Fédération Wallonie-Bruxelles et, à la marge, par les droits de diffusion lorsque les productions réalisées par les étudiants sont diffusées (dans des salles de cinéma d'art et essai, par des entreprises ou par une chaîne de télévision).

³¹⁴ Fédération de Wallonie-Bruxelles, culture.be

Carte 18 : La Wallonie, région de production audiovisuelle et cinématographique



Fond de carte : ArcGIS. Conception et réalisation : N. Marichez, 2023.

2.4 Un contexte européen favorable à la coopération entre les deux fonds régionaux ?

La politique menée, côté français comme côté belge, en faveur des tournages se pense aussi à l'échelle européenne ; la territorialisation des dépenses exigée par les deux régions est d'ailleurs encadrée par des limites fixées par l'UE³¹⁵.

À plusieurs égards, l'Europe participe, certes de manière minoritaire, à la réalisation de projets et notamment à leur tournage.

Le volet MEDIA – l'un des trois volets du programme « Europe Créative » de l'UE dédié à la culture, à la création, à l'audiovisuel, qui dispose d'un budget de 2,44 milliards d'euros pour la

³¹⁵ Ce conditionnement est fixé dans les limites des règles fixées au sein de l'Union européenne : « Lorsqu'un État membre subordonne l'octroi de l'aide à des obligations de territorialisation des dépenses, les régimes d'aides en faveur de la production d'œuvres audiovisuelles peuvent :
a) exiger que jusque 160 % de l'aide octroyée à la production d'une œuvre audiovisuelle donnée soient dépensés sur le territoire de l'État membre qui octroie l'aide ; ou
b) calculer l'aide octroyée pour la production d'une œuvre audiovisuelle donnée en pourcentage des dépenses liées aux activités de production dans l'État membre qui octroie l'aide. [...]

Dans les deux cas, si un État membre subordonne l'admissibilité d'un projet à une aide à un niveau minimal d'activité de production sur le territoire concerné, ce niveau n'excède pas 50 % du budget global de la production. En outre, les dépenses maximales soumises aux obligations de territorialisation n'excèdent en aucun cas 80 % du budget global de la production » (Règlement UE n°651/2014 de la Commission du 17/06/2014, publié au JO officiel de l'UE, 187, 26/6/2014).

période 2021-2027³¹⁶–, offre, en amont et en aval de la production proprement dite, des aides pour le développement, la distribution ou la promotion d’œuvres à dimension européenne. Il entend ainsi favoriser la visibilité et la diversité du cinéma européen mais aussi dynamiser le secteur audiovisuel européen et en assurer la compétitivité.

Le Fonds EURIMAGES³¹⁷, qui est cette fois le fonds culturel du Conseil de l’Europe, propose également des aides financières et encourage les coopérations européennes entre les professionnels de l’image. *Germinal*, tourné dans le Nord entre 1991 et 1993 ou *Toto le héros* (Jaco Van Dormael, 1991, sorti dans presque toute l’Europe) ont par exemple bénéficié des aides de ce fonds, remercié, comme de juste, au générique³¹⁸.

Ces incitations en faveur de la coproduction de projets européens ont pu déboucher sur la création d’œuvres qualifiées, de manière péjorative, d’« europuddings » dans lesquelles « en fait d’identité européenne ne s’expriment qu’une mosaïque d’identités singulières » (Jean A. Gili, in Sojcher, 1999, p. 14, avant-propos). Ce risque paraît toutefois moindre dans le cas des coproductions menées par la Belgique avec ses voisins proches, notamment, nous semble-t-il, avec les Hauts-de-France.

Pour Frédéric Sojcher, ces aides européennes, en sus des aides nationales et régionales (dont le montant reste bien supérieur), sont particulièrement indispensables pour pérenniser une production cinématographique belge (Sojcher, 1999) ; il montre d’ailleurs dans ses travaux que la Belgique, presque condamnée à faire exister son cinéma en recourant aux coproductions, constitue une sorte de « laboratoire européen » dans ce domaine.

Toutefois, si l’activité cinématographique et audiovisuelle est globalement valorisée et protégée à l’échelle européenne, cet espace est aussi un espace concurrentiel. Au sein de l’UE précisément, beaucoup de pays ont aujourd’hui des dispositifs qui visent à accueillir voire détourner les tournages, alimentant une compétition entre les territoires.

La concurrence entre les deux fonds régionaux présentés plus haut, même si elle ne prend pas une forme agressive, peut sembler par nature inévitable (comme elle l’est, d’ailleurs, entre les régions composant les deux pays) dans la mesure où chaque organisme a bien pour mission prioritaire d’attirer les dépenses sur son propre territoire. Nous avons vu que, dans un premier temps, la proximité de la Belgique – et de son *Tax Shelter* – a pu nuire à l’attractivité du Nord-

³¹⁶ <https://culture.ec.europa.eu/fr/creative-europe/about-the-creative-europe-programme>

³¹⁷ Créé en 1989, basé à Strasbourg, comptant 38 membres, il apporte son aide financière dans cinq domaines explicites, dont la co-production. Son budget annuel de 25 millions d’euros reste toutefois relativement modeste.

³¹⁸ En 2021, en matière de coproduction, sur 238 demandes de soutien à la coproduction jugées éligibles, 110 l’ont été, avec une moyenne de 234 000 euros par film, soit un montant total de 25,8 millions d’euros³¹⁸, dont *Tori and Lokita* des Dardennes (375 000 euros accordés pour 395 demandés).

Pas-de-Calais. La frontière crée en effet une discontinuité fiscale qui peut inciter les producteurs à privilégier une localisation de leurs activités outre-Quévrain. La Belgique reste même régulièrement choisie comme « France de substitution » pour des tournages étrangers. La série britannique *The Missing*, censée se dérouler dans une ville du Nord et faisant explicitement référence à des toponymes qui font illusion (Lille, Audresselles) fut essentiellement tournée en Belgique (Huy pour la première saison, Malmédy pour la seconde), de même que la série de la BBC *Les Misérables*.

Cependant, les deux fonds ont aussi appris à collaborer, à coopérer, faisant de cette discontinuité frontalière un possible facteur d'attractivité et donc une ressource partagée. Ils permettent en effet aux sociétés de production de cumuler leurs aides et leurs conseils dès lors que les deux territoires bénéficient d'une partie des dépenses. La série *Les Aventures du jeune Voltaire*, diffusée en 2021, fut ainsi soutenue à la fois par Wallimage et par Pictanovo.

La frontière, proche et ouverte, permet par ailleurs de prolonger l'écosystème proposé par chaque région en offrant à la production la possibilité d'exploiter, par exemple, un équipement ou un décor situé dans le pays voisin. Si les Hauts-de-France disposent d'un écosystème suffisant pour fabriquer intégralement une série comme *Germinal*, le tournage de cette dernière s'est ainsi prolongé ponctuellement en Belgique pour profiter du studio aquatique – Lites Water Studio (LWS) – de Vilvorde, au nord de Bruxelles³¹⁹ – afin de tourner la scène finale de l'inondation de la galerie de mine.

De même, bien des tournages de films et de séries implantés dans les Hauts de France (*HPI*) se prolongent ponctuellement de l'autre côté de la frontière parce que l'intrigue l'exige ou à la recherche de nouveaux décors dans un rayon raisonnable (afin d'éviter les défraiements). Cette tendance à chevaucher la frontière est fréquente chez les cinéastes régionaux qui ont souvent un vécu personnel de ce territoire frontalier, côté français (Dany Boon, Bruno Dumont) ou côté belge (Lucas Belvaux) et qui prolongent volontiers le tournage de l'autre côté.

La présence de la frontière et les collaborations possibles entre les acteurs qu'elle sépare facilitent encore les coproductions franco-belges, dont l'origine est ancienne³²⁰.

³¹⁹ Cet équipement stratégique offre un grand bassin de 6 millions de litres d'eau chauffé et couvert qui permet de filmer des scènes sous-marines en simulant une mer déchaînée par exemple.

³²⁰ De longue date, la frontière est dépassée par des collaborations entre les territoires français et belges pour la création d'œuvres audiovisuelles, ne serait-ce que sous la forme de coproductions qui se sont généralisées. En 2017, 78,2 % des longs métrages belges sont coproduits internationalement, souvent avec la France (41%). Avant 2013, la quasi-intégralité des séries auxquelles la Belgique francophone participe sont des créations françaises.

Les coproductions impliquent souvent une fabrication du film qui s'ancre des deux côtés de la frontière, sous des formes variables, mais avec des dépenses des deux côtés : territoires de tournage ou de création de l'œuvre enjambant la frontière, favorisant des flux transnationaux (appel à décors, équipes, matériels, financements de part et d'autre).

C'est par exemple le cas du film *Cages* (2006) d'Olivier Masset-Depasse, fruit d'un accord et d'une coproduction entre le CRRAV (qui a investi 150 000 euros) et de Wallimage (250 000 euros, pour un budget de moins de 2 millions)³²¹. Les lacunes en matière de post-production côté français amènent à l'époque, pour équilibrer les dépenses, à corriger le script pour déplacer l'intrigue (et les lieux du tournage) sur la Côte d'Opale, facilitant le partage des scènes tournées de part et d'autre de la frontière – le tournage se prolonge dans le Brabant wallon (Bossut). D'autres expériences comparables ont, depuis, été menées entre le CRRAV/Pictanovo et Wallimage, par exemple pour *Entre ses mains*, film franco-belge d'Anne Fontaine, *Quand la mer monte* ou *All good children* de la réalisatrice britannique Alicia Duffy qui mobilise des techniciens et entreprises wallons pour la postproduction (Eye-Lite, 4 Movie, CQFD) tandis que le film est tourné en France, dans l'Avesnois³²².

Pictanovo comme Wallimage sont aujourd'hui intégrés dans CineRegio³²³ (carte 19), un réseau de fonds régionaux européens. En expansion, le réseau compte, en 2023, 53 membres (dont les 3 fonds belges) issus d'une quinzaine de pays européens.

Le réseau est créé en 2005 sous la forme d'une association non lucrative belge. Il doit être un outil de promotion de ces fonds, pensés comme des vecteurs de développement du secteur audiovisuel mais aussi de défense des identités culturelles locales.

CineRegio permet d'abord de tisser du lien entre les structures régionales, de faire connaître les spécificités et les enjeux de chaque territoire concerné ; il s'agit donc d'abord d'un espace d'échanges de connaissances et d'expériences dans le domaine des industries créatives et notamment de la production audiovisuelle et cinématographique ; le réseau vise à mutualiser les talents et les ressources des territoires membres et à favoriser les co-productions censées renforcer une industrie du cinéma à l'échelle européenne. Partant du constat que la politique en cette matière est de plus en plus menée à l'échelon régional (l'Observatoire Européen de l'Audiovisuel note que 20 % des investissements publics dans le cinéma émanent des régions et que cette part tend à croître), il s'agissait aussi d'imaginer une structure capable de représenter les différents fonds auprès des institutions européennes et des autres organisations

³²¹ Avec également le soutien du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Communauté française de Belgique, d'EURIMAGES, du *Tax Shelter*, et du Programme MEDIA de la Communauté Européenne).

³²² Wallimage a investi 115 000 euros (pour des dépenses attendues de 350 000) tandis que le CRRAV apportait 200 000 euros (pour des dépenses régionales estimées à 330 000 euros)

³²³ <https://www.cineregio.org>

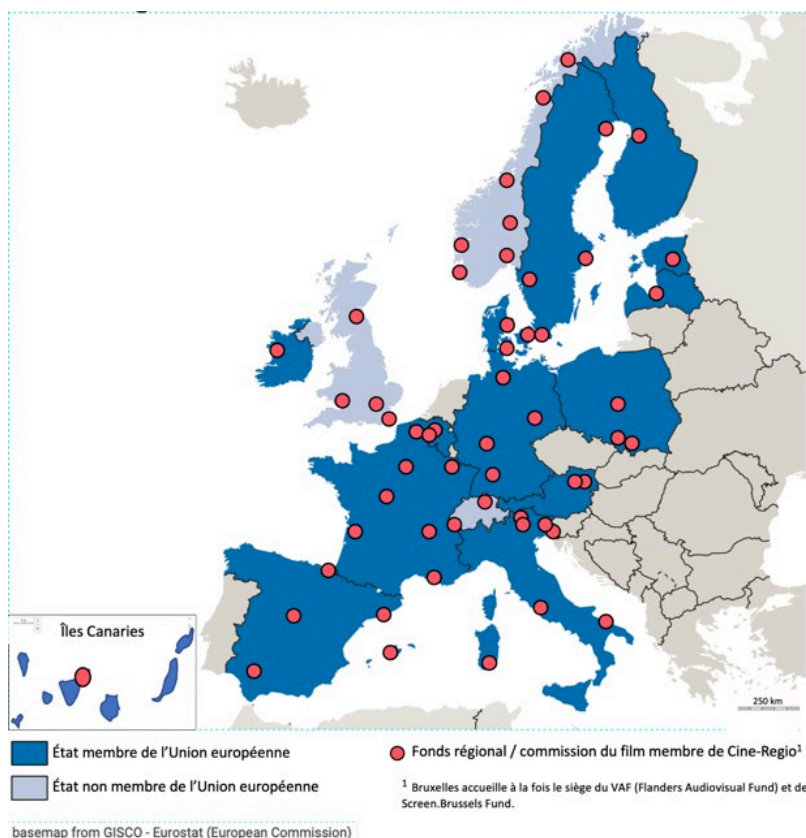
(Comité des Régions, Observatoire audiovisuel européen³²⁴, UNESCO, *European Film Agencies*) qui influent sur l'élaboration de la réglementation appliquée aux fonds régionaux³²⁵, mais aussi de défendre les intérêts audiovisuels régionaux.

CineRegio entend aussi coordonner les politiques menées à l'échelle des régions et à l'échelle de l'UE dans le secteur audiovisuel. Soucieux de diffuser les bonnes pratiques, il insiste particulièrement ces dernières années sur la nécessaire transition écologique de l'industrie audiovisuelle et cinématographique notamment à l'échelle des tournages ; Wallimage a par exemple ratifié le *Manifesto for Sustainable Filming* et a initié, depuis 2020, une politique d'éco-tournages censés réduire l'empreinte carbone de l'activité ; en respectant un ensemble de critères avant, pendant et après le tournage, le producteur obtient ainsi le label « GREEN FILM Wallonia » qui rend éligibles à 200 % les dépenses wallonnes témoignant d'un effort pour rendre les tournages plus durables (choix de l'ensemble des décors dans un rayon inférieur à 50 kilomètres par exemple).

³²⁴ Créé en 1992, cet organisme de service public siégeant à Strasbourg, notamment financé par les contributions des États membres de l'UE, est chargé de collecter et de diffuser les informations liées à l'industrie audiovisuelle en Europe.

³²⁵ L'action de ces fonds doit en effet s'inscrire dans un champ réglementaire européen : la validation européenne est nécessaire pour toute réforme d'un système de soutien à l'audiovisuel dans un État membre ; de même, les différentes formes de crédits (*CIC*, *Tax shelter*) sont des mécanismes qui doivent être validés à l'échelle européenne. Le dernier fonds impulsé par la nouvelle direction de Wallimage, appelé Wallimpact et destiné à financer le développement, a par exemple été pensé par les juristes pour être validable par l'Europe qui vérifie que les mécanismes créés en mobilisant l'argent public ne sont pas sources de concurrence déloyale avec d'autres mécanismes financiers.

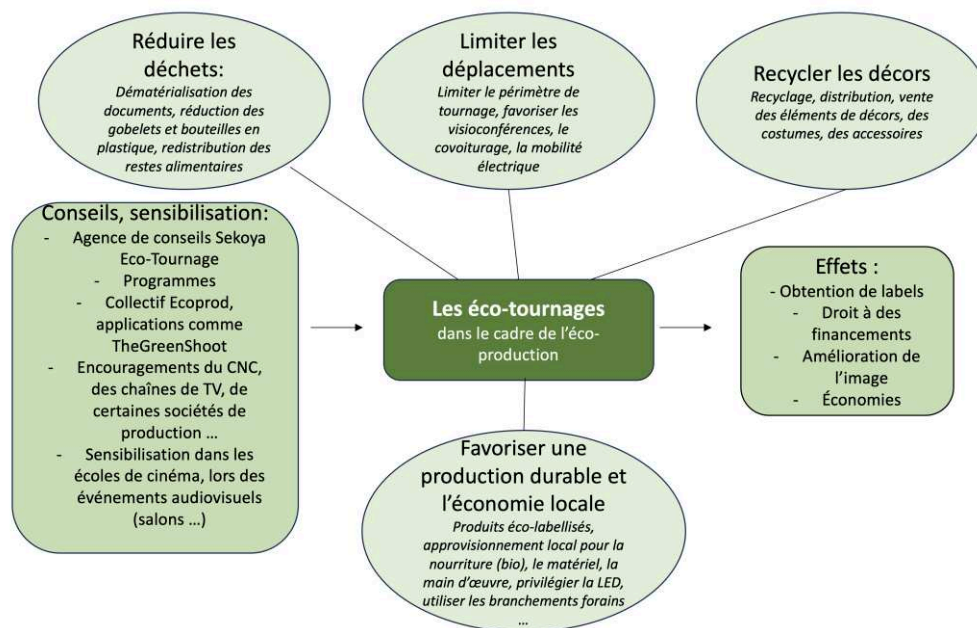
Carte 19 : Le réseau CineRegio



Source : CineRegio, 2023.

Conception et réalisation : N. Marichez, 2023.

Figure 41 : La promotion de l'éco-tournage



Conception et réalisation : N. Marichez, 2023.

Au sein du réseau, Wallimage, souvent associé à Pictanovo, se tourne aujourd’hui vers d’autres partenaires. La structure est ainsi engagée dans un projet Interreg (CinEuro³²⁶) porté par la Région Grand Est et le programme CinEuro – impliquant aussi la Sarre, le Luxembourg, Rhénanie-Palatinat et la région bruxelloise –, qui mène une réflexion sur les spécificités des tournages sur les territoires concernés, sur les difficultés rencontrées, sur les moyens d’améliorer collectivement leur accueil, tout en favorisant l’éco-production et les projets transfrontaliers. Impulsé en 2020, le programme de trois ans a été ralenti par la crise pandémique qui a remis en cause les événements prévus.

3. D’autres acteurs qui contribuent à l’attractivité de leur territoire

La probabilité d’accueillir un tournage peut enfin dépendre des politiques mises en œuvre à une échelle plus locale, celle de la province (en Belgique), de la ville ou de la commune (en France³²⁷), même si les acteurs publics sont loin d’y jouer nécessairement un rôle d’incitateur. Dans les années 2010, dans l’espoir, parfois, de ce que la presse appela « l’effet Bergues » après la sortie de *Bienvenue chez les Ch’ïs*³²⁸, des élus ont entrepris des démarches spécifiques pour attirer, faciliter et valoriser les tournages sur leur territoire.

Maria Gravari-Barbas a analysé la stratégie audacieuse menée par la ville de Bordeaux à partir des années 1980 (Gravari-Barbas, 1999) pour détourner une partie des tournages parisiens grâce à la mobilisation d’acteurs locaux divers (l’office de tourisme d’abord, puis la municipalité, la Chambre de Commerce et de l’Industrie et la Région, qui fonda la Commission régionale aquitaine). Depuis, ce type de stratégies s’est répandu dans bien d’autres communes, signe à la fois d’un essor et d’une diffusion des tournages de fictions sur le territoire français mais aussi d’une circulation des savoirs au sein des acteurs publics.

3.1 Des villes françaises qui ont une stratégie en matière de tournages

3.1.1 Le cas de Lille

Dans le nord de la France, la ville de Lille, premier pôle d’accueil de films et de fictions télévisées, compte, en 2022, 200 jours de tournage pour 100 projets, dont des œuvres désormais

³²⁶ <http://www.interreg-gr.eu/fr/projects/cineuro/>

³²⁷ Les départements (Nord et Pas-de-Calais surtout, dans le cadre de notre étude) peuvent également jouer un rôle en octroyant occasionnellement des fonds.

³²⁸ Nous y reviendrons dans la partie IV.

ancrées dans le territoire comme la série *HPI*. Les démarches récentes entreprises par la municipalité témoignent d'un désir de les favoriser et de les valoriser davantage. Ainsi, dans *La Voix du Nord*³²⁹, la maire Martine Aubry regrette qu'elle-même ne soit pas toujours informée des tournages dans sa propre ville, preuve d'un manque de visibilité qu'il s'agirait de pallier. Il faut toutefois souligner que la communication sur les tournages accueillis peut paradoxalement constituer un frein à ces derniers dans la mesure où, de manière compréhensible, les équipes de production exigent souvent de la ville d'accueil la discrétion afin d'éviter tout attroupement qui pourrait nuire à ce qui reste une activité professionnelle et économique avant de constituer un potentiel spectacle.

Lors de de l'édition 2022 du festival Séries Mania, la maire de Lille annonce ainsi la création d'un bureau des tournages qui devra permettre de mieux recevoir et promouvoir les tournages dans la capitale régionale, de renforcer l'attractivité du territoire, tout en favorisant, en lien avec les objectifs de durabilité qu'elle s'est fixé, des pratiques écoresponsables. La naissance de cette nouvelle structure destinée à succéder à l'ancien service d'accueil des tournages, inscrite dans une stratégie baptisée « Lille, terre de tournages », relève d'une volonté plus vaste d'exploiter les potentialités offertes par le cinéma et les séries manifestement séduits par la ville et qui y inspirent déjà plusieurs festivals qui contribuent au rayonnement de la métropole (Séries Mania, CineComédies, Festival du Film Européen, du Court Métrage)³³⁰.

La construction de cette structure fut confiée à la Mission audiovisuel et cinéma de la ville de Lille, pilotée par Yolande Jouanneaux, directrice adjointe des arts du spectacle et de la musique. Le bureau des tournages s'efforce par exemple d'approvisionner un catalogue de décors lillois complémentaire de celui de Pictanovo.

3.1.2 Un modèle dunkerquois ?

Les autorités de la Cité Jean Bart ont précocement défini une politique municipale spécifique, dès l'époque où la ville se préparait à accueillir le tournage d'une « création originale Canal+ », *Baron Noir*. La série est présentée à sa naissance comme une sorte de *House of Cards* français, qui connaîtra trois saisons. Elle est centrée sur la figure du député-maire Philippe Ryckwaert, le « baron noir » du Parti Socialiste (joué par Kad Merad), partagé entre son fief électoral, Dunkerque, pôle majeur de l'intrigue – et dont la gestion rappelle les

³²⁹ *La Voix du Nord*, 29/6/2022.

³³⁰ Significativement, les tournages font l'objet d'une nouvelle rubrique que le site Internet de la ville. <https://www.lille.fr/La-culture-en-continu/Audiovisuel/Lille-terre-de-tournage>

scandales politiques qui ont entaché la Fédération du Pas-de-Calais au début des années 2010 – et la capitale.

L'intrigue conduit l'édile à explorer les marges de sa ville, qui sont tout à la fois des réservoirs de voix et des lieux propices aux manœuvres politiciennes censées rester discrètes. Zones industrielles, friches et quartiers populaires y apparaissent donc au même titre que l'hôtel de ville qui surplombe la place Charles Valentin, les beaux quartiers ou la digue du Braek (*photographie 7*).

Photographie 7 : Des marges dunkerquoises intégrées dans le tournage de *Baron Noir*

Au pied de la Halle aux sucres, une friche industrielle – avec sa station-service abandonnée – (à gauche) utilisée pour certaines scènes de *Baron Noir* (à droite)



Photographie : N. Marichez, juillet 2019. *Baron Noir*, saison 3 (2020), capture d'écran.

C'est donc dès 2014, alors que la série est encore en phase de préparation, qu'une cellule cinéma – cas unique dans la région – est mise sur pied afin de favoriser l'implantation de tournages³³¹ (9 entre 2000 et 2014, 12 entre 2014 et 2022). L'idée est avancée à l'aube de l'élection municipale, puis concrétisée par la nouvelle équipe sortie vainqueur³³² qui entend exploiter ce qu'elle perçoit comme une ressource peu exploitée.

Avant la création de la cellule, Muriel Frémont-Debaene – qui en assure la direction – suivait déjà les projets en tant que chargée de mission à la direction de la Culture. Comme dans la plupart des cas, la gestion des demandes de tournages relevait alors des services culturels. Ces tournages restent d'abord perçus comme des contraintes et ne donnent pas lieu à une communication spécifique³³³, ce que la cellule va changer. Elle précise ainsi que le suivi se faisait « sans volonté politique de profiter de l'attrait que le territoire peut avoir pour les cinéastes. Nous recevions des demandes d'autorisations de tournage et d'aide logistique très

³³¹ Dès 2012, Pierre Langlet et Olivier Salvadori, régisseurs adjoints dunkerquois, projettent de créer une telle cellule pour accueillir les équipes et promouvoir le territoire à l'extérieur.

³³² Michel Delebarre, maire « historique » de la ville depuis 1989 perd la mairie en 2014 au profit de Patrice Vergriete.

³³³ Entretien de l'auteur avec M. Debaene le 11/3/2021.

souvent pour de courtes durées. Nous ne faisons aucune promotion des décors que le territoire peut offrir. L'ancienne municipalité comptait ce que les interventions des services municipaux pouvaient coûter mais ne tenait pas compte de l'impact économique en retour ni de l'impact en communication que nous pouvions exploiter »³³⁴.

Les années 2014-2016 marquent un changement de stratégie inédit à l'échelle de la région qui fait de Dunkerque un modèle souvent cité lors de nos rencontres avec d'autres acteurs chargés du suivi des tournages dans d'autres villes.

L'accueil fortuit, à cette même époque, de la production de Christopher Nolan, en repérage en 2015, conforte et accélère cette intuition selon laquelle le cinéma constitue une carte à jouer pour la ville. L'annonce du film incite la municipalité à accélérer sa stratégie de promotion des tournages en son sein. Le nouveau maire, Patrice Vergriete, rappelle volontiers dans les médias comment il s'est battu bec et ongles pour convaincre l'équipe de Christopher Nolan de planter ses caméras dans la cité de Jean Bart plutôt qu'en Belgique, aux Pays-Bas ou même en Normandie, un temps pressentis pour accueillir le film *Dunkerque*³³⁵. À une époque où les effets potentiels d'un « grand » film sur le territoire étaient mieux connus, ce tournage en particulier promettait surtout un coup de projecteur exceptionnel sur la ville et sur l'opération Dynamo³³⁶ dont la municipalité s'efforçait de valoriser les lieux de mémoire. La cellule cinéma accompagne donc activement le tournage événement en 2016 avec l'appui de la municipalité qui communique volontiers sur le sujet³³⁷.

La principale originalité de la cellule cinéma dunkerquoise réside dans son mode de fonctionnement (*figure 42*).

En France et en Europe, les diverses structures d'accueil des tournages sont souvent placées sous l'égide des services culturels incluant ces questions de tournage parmi d'autres, contrairement à l'Amérique du Nord par exemple (Chambre de Commerce) ; cette tutelle rappelle que le cinéma reste d'abord perçu localement – alors que le paradigme a changé à l'échelle régionale - comme un art avant d'être perçu comme une industrie. La cellule cinéma de Dunkerque est en revanche intégrée au service « communication », lui donnant une « force de frappe » singulière.

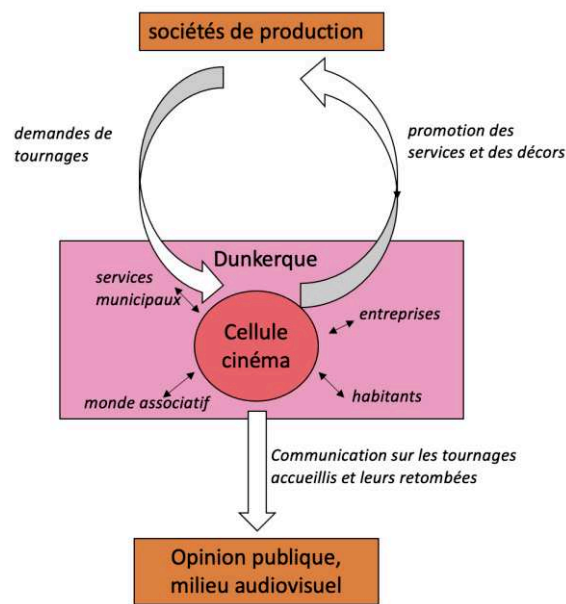
³³⁴ Entretien avec M. Debaene le 11/3/2021.

³³⁵ « De belles plages, il y en a beaucoup dans le monde. Il ne fallait pas que le projet nous échappe », P. Vergriete dans *Le Journal du Dimanche*, 30/08/2017.

³³⁶ Nom donné à l'évacuation de près de 340 000 soldats de Dunkerque vers la Grande-Bretagne entre le 26 mai et le 4 juin 1940.

³³⁷ Nous y reviendrons dans le thème 3.

Figure 42 : La cellule cinéma de Dunkerque



Conception et réalisation : Nicolas Marichez, 2023.

L'action logistique et communicationnelle de la cellule vient compléter une politique financière incitative qui reste quant à elle une compétence régionale ; en effet, la ville ne propose pas d'enveloppe budgétaire destinée à subventionner les tournages. Afin de bien distinguer son rôle de celui de Pictanovo, elle se définit comme une « facilitatrice des productions »³³⁸ à l'échelle de l'agglomération.

Très tôt, la cellule se dote alors de son propre catalogue de lieux à destination des repéreurs, réalise des actions de promotion du territoire auprès des professionnels (newsletters, campagne de publicité, présence sur les salons...) promeut et valorise les tournages effectués en soulignant leurs retombées sur le territoire.

La cellule s'efforce de démontrer que la ville concentre une grande diversité de décors³³⁹ (figure 43) – et « d'univers cinématographiques » – dans un rayon limité :

« L'ESPRIT DE DUNKERQUE. Un port, une ville. Des dunes, des usines. Des canaux, des lumières. Et de l'autre côté, la frontière. Des grues, des quais. De vraies gens, des

³³⁸ « Qu'il ait besoin de barrières, d'une autorisation de la sous-préfecture ou d'un accord pour filmer sur le port, il doit savoir que nous sommes le point central, avec nos réseaux [...] » (*La Voix du Nord*, 14/09/2016).

³³⁹ Aujourd'hui, un autre acteur local participe à la stratégie d'attractivité des tournages, l'Agence conseil en développement des entreprises « Dunkerque Promotion ». Significativement, l'une des pages de son site Internet intitulée « le territoire de Dunkerque, terre de cinéma », vante la variété et le caractère « insolite » des paysages ; si, comme de juste, on sublime les « espaces naturels exceptionnels », on ne néglige pas pour autant les lieux plus « insolites et excentriques » (patrimoine industriel, anciennes friches reconquises).

figurants. Des cargos, des voiliers. Et omniprésente, la mer. Terre de contrastes, loin des clichés, DUNKERQUE est prête à tourner ! »³⁴⁰

Consciente des exigences de l'activité cinématographique et des « clichés » tenaces associés à la ville, elle promeut la « lumière propice à l'image, celle qui jadis fit le succès de l'école des peintres flamands ».

Figure 43 : La promotion des décors dunkerquois par la cellule cinéma

La plage de Cannes ?
Non...
La plage de Malo,
à Dunkerque

Oslo
en Norvège
Non...
Quartier du Grand Large
à Dunkerque

Manoir
en Normandie ?
Non...
Château Coquelle
à Dunkerque

Bruges,
la Venise du Nord ?
Non...
les canaux de Dunkerque

Montage : N. Marichez, 2023. Source : site Internet de la ville de Dunkerque, « cellule cinéma (bureau des tournages) », 2023, <https://www.ville-dunkerque.fr/decouvrir-sortir-bouger/cellule-cinema-bureau-des-tournages>

Ouverte à toutes les demandes, elle accepte ainsi de « prendre la place » de Calais pour évoquer la crise migratoire dans le dernier film de Thierry Binisti, *Le Prix du Passage* ou pour la série *Kepler(s)* (figure 44).

³⁴⁰ Site de la ville de Dunkerque, 2023, <https://www.ville-dunkerque.fr/decouvrir-sortir-bouger/cellule-cinema-bureau-des-tournages>

Dans un premier temps, la cellule est chargée d’accompagner le tournage et de favoriser la naissance d’un véritable écosystème autour du film. Porte d’entrée pour les professionnels, elle se charge d’entrer en contact avec les services municipaux, le tissu associatif ou encore les entreprises impliquées par le tournage.

Figure 44 : Dunkerque pour évoquer Calais dans la série *Kepler(s)*



Source : *Kepler(s)* (2019), capture d’écran.

La politique menée accompagne et favorise l’essor très net des tournages dans la ville ; cette dernière – et plus largement la Communauté Urbaine de Dunkerque – est désormais reconnue, au moins à l’échelle régionale, comme le pôle majeur pour le tournage de longs métrages³⁴¹. Son action de « facilitateur » est de mieux en mieux (re)connue dans le milieu du cinéma et la ville mise sur le bouche-à-oreille positif alimenté par les cinéastes qui ont fait le choix d’y poser leurs caméras³⁴².

L’accueil des tournages est, ici plus qu’ailleurs, clairement devenu un axe de développement pour la nouvelle municipalité qui en fait un point clé du bilan de son action pour le territoire lors de la campagne électorale de 2020 (*figure 45*). Les tournages sont perçus comme des

³⁴¹ À l’été 2017, Dunkerque, où les files pour les castings sont régulières, avait déjà cumulé 220 jours de tournage. Ajoutons qu’elle attire aussi d’autres formes de tournages, notamment des clips potentiellement très exposés (Vianney, *Dumbo*, sur la plage de Malo-les-Bains... et sur le parking de l’Intermarché de Coudekerque-Branche). José Montes, directeur de production, reconnaît une expérience locale désormais confirmée : « L’avantage de Dunkerque, c’est qu’on est sûr que la municipalité est motivée pour accueillir des tournages et ne les subit pas » (source : <https://vimeo.com/147823559>)

³⁴² « Franchement, Dunkerque est un des meilleurs endroits en France pour tourner. L’architecture est telle qu’on ne sait pas si on est en Belgique, en Allemagne ou en Angleterre. Lorsque j’ai vu Dunkerque pour la première fois, c’était une évidence de tourner là », Romain Gavras, cité par Joos, 2017, p. 29.

vecteurs de dynamiques positives à de multiples égards et s'inscrivent sans mal dans le récit en faveur de la résilience du territoire. Nous reviendrons plus loin sur les efforts de la ville pour essayer de conforter encore son avance et son rang de pôle émergent de tournages. Dunkerque comme Le Havre sont ainsi deux vieilles villes industrielles en crise, à l'image dégradée, qui attirent pourtant un nombre croissant de films et de fictions télévisées et s'efforcent de les favoriser pour en faire un accélérateur de leur changement d'image et de leur reconversion.

Figure 45 : Le volet cinéma vanté au sein du bilan du maire sortant de Dunkerque

The screenshot shows the website of Patrice Vergriete, Mayor of Dunkerque. The page features a navigation menu with links: ACCUEIL, ME CONNAITRE, NOS PRIORITÉS, DKM, MES TRIBUNES, KIOSQUE, and ELECTIONS MUNICIPALES 2020. Below the navigation is a large blue signature of Patrice Vergriete and the text 'MAIRE DE DUNKERQUE - PRÉSIDENT DE LA COMMUNAUTÉ URBAINE'. The main content area is titled 'DUNKERQUE, TERRE DE CINÉMA' and contains the following text:

DUNKERQUE, TERRE DE CINÉMA

Pour diversifier l'économie dunkerquoise, nous attirons de nombreux tournages audiovisuels depuis 2014. Avec, à la clef, de substantielles retombées économiques et l'image de Dunkerque qui change. Nous sommes désormais connus dans le monde entier !

La cellule cinéma, facilitatrice pour les professionnels

Afin d'attirer les productions cinématographiques, nous avons mis en place dès 2014 une « cellule cinéma ». Les agents municipaux qui la composent ont effectué un travail de recensement de tous les décors susceptibles d'intéresser les producteurs. Il faut dire que Dunkerque a l'avantage de proposer beaucoup d'univers cinématographiques différents sur un même territoire : ici, les professionnels du cinéma ont accès à nos paysages insolites, qu'il s'agisse d'ambiances balnéaire, industrielle, portuaire, urbaine ou rurale. C'est donc un « book » très complet que propose notre cellule. Mais Dunkerque, c'est aussi une lumière propice à l'image, celle qui jadis fit le succès de l'école des peintres flamands. Parallèlement à ce travail promotionnel, les agents de la structure facilitent également l'accueil des productions. Ils les aident au travail de prise d'arrêts et à toute l'organisation. Un coup de pouce très apprécié des professionnels, souvent focalisés sur les aléas très stressants d'un tournage.

On the right side of the page, there is a section for 'INSCRIPTION À LA NEWSLETTER' with a search bar and a list of categories: 'Élections Municipales 2020', 'Un nouvel élan pour Dunkerque', 'Votre quotidien, notre priorité', and 'Faire de la politique autrement'. At the bottom right, there is a link for 'ACTUS TWITTER'.

Source : site de Patrice Vergriete, maire de Dunkerque- président de la Communauté Urbaine, consulté le 25/07/2023, <https://www.patricevergriete.dk/nos-priorites/dunkerque-a-retrouve-une-dynamique/dunkerque-terre-de-tournages/>

3.1.3 Les villes du réseau Film Friendly

Comme Dunkerque et en suivant son modèle, d'autres villes de la région ont esquissé une stratégie locale, souvent après avoir accueilli un tournage qui a déclenché une prise de conscience (*Saint-Omer* en 2013) ; c'est le cas de celles qui ont rejoint le réseau Film Friendly évoqué précédemment.

Alors qu'à Dunkerque l'initiative est partie du territoire, dans ce cas, l'initiative vient d'abord de Pictanovo qui permet à la commune de devenir un relais local. Très vite, les lieux de tournage potentiels y sont alors recensés, photographiés et mis en catalogue, avant d'être proposés aux réalisateurs pour suggérer des mises en décor de la ville concernée. Pour intégrer le réseau, cette dernière doit se doter d'un référent qui sera l'interlocuteur privilégié pour traiter les questions

relatives aux tournages, incitant parfois la commune à mieux penser l'organisation de son accueil des tournages.

À Roubaix, dès 2021, Alicia Majka, chargée de productions d'arts dans l'espace public – qui s'étend du *street art* jusqu'aux tournages – est ainsi missionnée pour l'accueil des tournages. Cette mission était auparavant intégrée à celles de l'adjoint au service Culture. La création d'un service dédié confié à une interlocutrice unique permet de raccourcir les délais de réponse aux demandes qui pouvaient devenir dissuasifs (le délai moyen est passé d'un mois à 10 jours³⁴³). Elle mène, là aussi, un travail de prospection de décors au sein de la ville, en collaboration avec les repéreurs, et s'emploie à définir une stratégie visant à retenir les cinéastes sur un temps plus long et à les fidéliser.

Tourcoing cherche à son tour à renforcer son attractivité et a également nommé un référent tournage pour intégrer le réseau Film Friendly. Comme à Roubaix, les demandes de tournage – qui arrivaient jusqu'alors dans les services administratifs et de voirie de la ville au même titre que les demandes de dépose de bennes à ordures – sont prises en charge par une interlocutrice unique, Elsa Escudie. Elle aussi s'efforce de répertorier les lieux de tournage et de les proposer aux professionnels. L'accueil des tournages est désormais valorisé par les élus sur les réseaux sociaux et le site de la ville³⁴⁴.

Plusieurs initiatives sont donc nées ces dernières années au sein des pôles majeurs de tournage de la métropole lilloise. Menées à l'échelle communale, elles contribuent aussi, collectivement, à accroître l'attractivité et le rayonnement de la Métropole Européenne de Lille ; le festival Séries Mania permet, nous semble-t-il, de penser davantage les liens et coopérations entre ces acteurs même si l'exploitation se fait encore, nous le verrons, d'abord à l'échelle de chaque ville.

Ces quelques initiatives parfois venues des acteurs locaux permettent de nuancer le constat de G. Rot qui distingue le pouvoir étatique et régional, qualifié de « positif », qui fournit des aides et des conseils, facilite la tâche des réalisateurs, d'un pouvoir municipal potentiellement « négatif » et doté d'une « capacité d'empêchement » (Rot, 2019, p. 45) avec laquelle il faut composer³⁴⁵, moins vrai dans le cas des communes (Dunkerque, les villes du

³⁴³ Entretien de l'auteur avec A. Majka le 19/05/2021.

³⁴⁴ Site Internet de la ville de Tourcoing, 2023, <https://www.tourcoing.fr/Des-idees-d-activite/Culture/Cinema-et-tournages/Actualites-sur-les-tournages-et-le-cinema/Tourcoing-Ville-de-Cinema>

³⁴⁵ De fait, le maire, soucieux de l'image de son territoire – potentiellement menacée par le film –, exposé à la possible grogne de ses habitants-électeurs, en première ligne pour garantir l'ordre public et la sécurité, est souvent l'ultime obstacle, refusant de délivrer une autorisation de tournage ou uniquement après un examen scrupuleux du scénario.

réseau Film Friendly) qui mènent des démarches volontaires pour attirer et exploiter les tournages plutôt que les subir.

3.1.4 La mise en catalogue des villes du Nord-Pas-de-Calais

Pour attirer les tournages, ces collectivités ont dû apprendre, pour reprendre la formule de Maria Gravari-Barbas, à « vendre la ville sur catalogue » (Gravari-Barbas, 1999) pour apparaître « film friendly ». Dans son article, la géographe estimait que peu de villes françaises semblaient encore en mesure d'attirer des longs métrages mais elle montrait comment plusieurs métropoles aspirant à concurrencer Paris mettaient sur pied des plans de communication valorisant les aménités de leur territoire ; surtout, elle s'intéressait à la manière dont ces villes concevaient des outils les donnant à voir, non pas tant comme des « lieux de vie » comme c'est souvent le cas dans les documents de marketing territorial, mais comme des « lieux de tournage », via des supports de communication innovants et diversifiés (carnets de repérages, Cd-Rom, plaquettes réalisées par les services spécialisés et destinés aux professionnels du cinéma). Vingt ans plus tard, ces stratégies se sont diffusées et plusieurs villes de la région, au-delà de la seule métropole lilloise, parviennent à se rendre visibles comme « lieux de tournage ».

L'analyse des « décors » offerts par ces villes et centralisés sur la base de données de Film France est riche d'enseignements même si ces catalogues sont loin d'être exhaustifs et sont régulièrement approvisionnés. Trois pages concernent par exemple les multiples « décors » de Dunkerque susceptibles d'intéresser un professionnel³⁴⁶. Pour reprendre la formule de M. Gravari-Barbas, la ville est découpée « en morceaux choisis » – mais de moins en moins sélectifs – qui recouvrent aussi bien des hauts lieux dunkerquois que des marges de la cité. L'hôtel de ville est ainsi exposé en bonne place mais il ne s'agit en aucun cas d'en sublimer la beauté architecturale ou d'en faire l'objet d'un discours « touristique » ; l'édifice est présenté en une dizaine de clichés sobres, voire sombres, neutres, sans présence humaine ; les vues extérieures et intérieures intègrent aussi bien des couloirs que des halls et des escaliers. De même, la fiche consacrée au port autonome « donne à voir » le bâti industriel, les machines, les grues, les portiques, sans présence humaine et sans prétention esthétique, qui relève du cinéaste. Tout semble être fait pour que la photographie soit la plus neutre possible, exposant le site de manière brute et minimaliste, laissant le professionnel y projeter son univers, ses acteurs, ses couleurs, ses émotions.

³⁴⁶ Chaque fiche dédiée à un site comporte un carton de localisation, une dizaine de photographies, un commentaire sur l'état général, un historique du site, et les coordonnées d'un contact.

L'enjeu, en particulier pour Dunkerque, est bien ici de montrer la capacité de la ville à se muer en décor quitte, pour cela, à effacer certaines aspérités. De multiples marges disposent de leurs propres fiches, preuve qu'elles sont susceptibles de retenir l'attention du cinéaste, qu'il s'agisse des rives du Canal ou de la friche Caloin, ancien atelier mécanique désaffecté du début du XX^e siècle.

L'exploration du fonds est ainsi instructive et contraste avec les images que les communes s'efforcent de promouvoir dans les brochures de tourisme ; le cas de Bruay-la-Buissière (*figure 46*) est plus surprenant encore – en comparaison des clichés « touristiques » et valorisants que nous sommes habitués à rencontrer. On y survalorise le cas de la place Marmottan, déserte... et apparemment désertée, avec quelques clichés centrés sur la salle municipale, et des enseignes de commerces et de cafés (Le Galopin, José Coiffure).

La marginalité du lieu n'est pas un problème en soi et on constate que les professionnels, sensibilisés aux tournages, savent les répertorier, les évaluer, les penser en ressources potentielles et les mettre sur catalogue.

Figure 46 : Des friches urbaines dans les catalogues de décors

a) Un « décor » central de Bruay-la-Buissière : la place Marmottan



b) Une ancienne usine textile roubaisienne comme décor disponible

film FRANCE LIEUX DE TOURNAGE

Accueil > Le Carré 117 - friche réhabilitée

N°91043
mis à jour 16/03/2021

Le Carré 117 - friche réhabilitée

117 bis rue Mongolfier
59100 Roubaix
France

Contactez la commission
Bureau d'accueil des tournages Hauts-de-France /
Postphone
☎ +33 (0) 20 28 28 65

Ajouter à un carnet
de repérage

Voir les informations
techniques

TYPE DE LIEU

CATÉGORIES: Bâtiment industriel Studio de tournage Studio photo

ENVIRONNEMENT: Ville

PRÉSENTATION GÉNÉRALE

Le Carré 117, ancienne usine de textile, est un nouveau lieu événementiel basé à Roubaix. Ce lieu atypique dispose de nombreuses salles entièrement modulables selon le projet que vous souhaitez réaliser. Il comprend des bureaux, un grand espace de coworking avec cuisine, une salle de réunion, un sous-sol et une grande salle tout à fait adaptée pour des tournages, des shootings photo, des séminaires.

Bon état général

Le Carré 117 est l'ancienne usine textile bâtie dans les années 1880 par la famille Cavois Mahieu. L'activité textile de l'usine cessa durant l'année 2000. Depuis, cette usine a été rénovée, tout en gardant le côté industriel de celle-ci. Aujourd'hui, vous pouvez y retrouver des bureaux et notre lieu événementiel.

1901-1910
Industriel

Cave, Colonne, Cuisine, Escaliers, Garage, Poutre

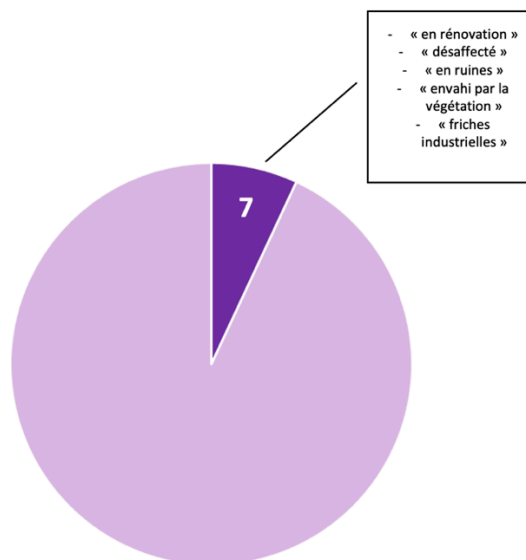
A poutres, Carrelage, Métal - Acier - Fer - Aluminium - Zinc - Tôle

Source : Film France, 2021.

Figure 47 : La place des marges au sein des décors recensés dans les Hauts-de-France en 2021, par siècle :

(sur un total de 1996 décors mis en ligne)

part des décors présentés comme des marges sur le site, en % :



N. Marichez, 2023. Source : Film France, 2021

3.1.5 Les limites des politiques locales d'accueil des tournages

En dehors des villes évoquées, il convient de souligner que la majorité des municipalités de la région continuent de recevoir des tournages passivement, sans les intégrer dans une politique spécifique, même si certains élus savent se montrer réactifs et convaincants lorsqu'une opportunité se présente.

Cette absence de politique « dédiée » concerne aussi des villes majeures de la région. Ainsi, si Lens reçoit régulièrement et volontiers des tournages, la ville ne dispose pas à ce jour d'un service ou d'une structure dédié(e), d'un catalogue ou d'un autre outil. Les demandes de tournages sont traitées par le service culturel parmi d'autres et, si nos interlocuteurs³⁴⁷ perçoivent sans mal les effets positifs des tournages (emplois, animation, figurants, avant-première) et évoquent des pistes d'exploitation sur lesquelles nous reviendrons, il ne semble pas exister de stratégie clairement définie à ce jour. Dans le cas des *Petits Meurtres d'Agatha Christie*, dont le studio est implanté dans la ville à partir de la saison 3, le rôle principal fut joué par l'hôpital qui accepta de mettre un bâtiment à l'abandon à disposition de la société de production, la mairie distribuant des autorisations pour les tournages ponctuels de scènes dans l'espace public. La CALL (Communauté d'agglomération de Lens-Liévin) a toutefois apporté un soutien financier au projet en versant une subvention de 50 000 euros à la société de production ; néanmoins, si cette structure intercommunale dispose bien depuis 2018 d'un poste de « médiateur cinéma »³⁴⁸, la gestion des tournages n'entre pas dans ses compétences, celles-ci restant traitées par le service Patrimoine et Culture (lui-même récent au sein de l'intercommunalité). Les collectivités qui se dotent de services dédiés aux tournages restent finalement rares, suggérant que, dans un contexte budgétaire serré, la création d'une telle structure n'apparaît pas comme une nécessité ou une priorité.

3.2 Le rôle des acteurs individuels et privés

Au sein des communes, la tenue du tournage peut aussi dépendre d'individus, d'habitants ou d'acteurs privés qui acceptent de faire de leur logement ou de leur propriété un décor³⁴⁹. Les propriétaires de châteaux ouvrent volontiers leurs portes et les mettent volontiers à disposition des équipes.

³⁴⁷ Entretien de l'auteur avec Madame Hélène Core, le 28/07/2020.

³⁴⁸ Le poste vise en réalité à développer les actions de médiation en faveur des salles locales sur le territoire communautaire.

³⁴⁹ Une photographe de Tourcoing, Marion Herlédan, dans le cœur de Tourcoing, propose son loft, dans un ancien bâtiment industriel, pour le tournage de clips, de publicités ou de films.

L'examen de la liste des films met aussi en évidence le poids des réalisateurs originaires de la région (C. Carion, X. Beauvois, Dany Boon, J.-P. Rouve, Etienne Chatiliez, Bouli Lanners, les frères Dardenne...) qui restent attachés à leurs territoires d'origine – la surreprésentation de Roubaix devant ainsi beaucoup à Arnaud Desplechin³⁵⁰ de même que celle de la Côte d'Opale doit beaucoup à Bruno Dumont. Cette génération de cinéastes, que les politiques locales en faveur des tournages ont contribué à faire émerger et à fidéliser³⁵¹, pose un regard original mais parfois sans concession sur « sa » terre, revendique un lien privilégié³⁵² avec elle, y puise spontanément son inspiration et vient presque naturellement y tourner ses œuvres. Ils invitent aussi à porter un nouveau regard sur d'autres marges, méconnues, peu explorées, qu'ils ont parfois habitées³⁵³.

3.3 Provinces et communes de Wallonie face aux tournages

En Wallonie, les initiatives majeures pour accueillir les tournages et en valoriser les retombées sont venues des provinces dans les années 2000, débouchant sur la création des bureaux d'accueil mentionnés plus tôt.

Aujourd'hui, c'est toutefois d'abord Wallimages Tournages, disposant d'équipes à Liège, Namur et Mons, qui centralise les demandes et pilote les politiques en matière de tournages.

À notre connaissance³⁵⁴, aucune ville de Wallonie n'a, à ce jour, institutionnalisé une cellule cinéma ou un bureau spécifique consacré aux demandes de tournage. Wallimage Tournages s'efforce d'assurer la liaison entre les professionnels et les services des différentes communes (souvent, comme dans le cas français, au sein des départements chargés de la culture), notamment pour l'obtention des autorisations de tournage, l'organisation logistique, ou la recherche de décors ou de compétences. L'organisme dispose également de contacts réguliers avec les polices communales et les services de secours (pompiers) qui doivent rédiger

<https://www.lavoixdunord.fr/1046939/article/2021-07-19/tourcoing-terre-de-fictions-faire-de-sa-maison-un-lieu-de-tournage>

³⁵⁰ À l'occasion de la sortie de son dernier film, Arnaud Desplechin accorde une longue interview à *La Voix du Nord* en grande partie consacrée à son attachement à Roubaix : « Pour beaucoup, ça ne doit pas être une ville exceptionnelle. Pour moi, elle l'est. [...] C'est ma ville, il y a des paysages sublimes, des habitants incroyables. J'aime cette ville » (16/08/2019).

³⁵¹ G. Vujicic parle d'une « fidélité quasiment totale » de ces cinéastes de la région qui sont tous éligibles au soutien de Picatnovo. Entretien le 26/05/2021.

³⁵² Dany Boon : « Ma motivation principale, c'est de rendre hommage à ma région, voilà », dans *Le Point*, 24/10/2014.

³⁵³ Mike Zonnenberg, l'un des créateurs de la web-série *Les Chiccons* : « Je viens de Hem, d'un quartier populaire, où il y avait pas mal de trafic. On surnommait d'ailleurs l'endroit le boulevard du Shit. J'ai eu une jeunesse style banlieue mais sans le côté méchant. C'était pas facile, on partait pas en vacances mais qu'est-ce qu'on s'éclatait » (France 3 Hauts-de-France », 14/07/2019).

³⁵⁴ Entretien de l'auteur avec J.-F. Tefnin, 22/03/2021.

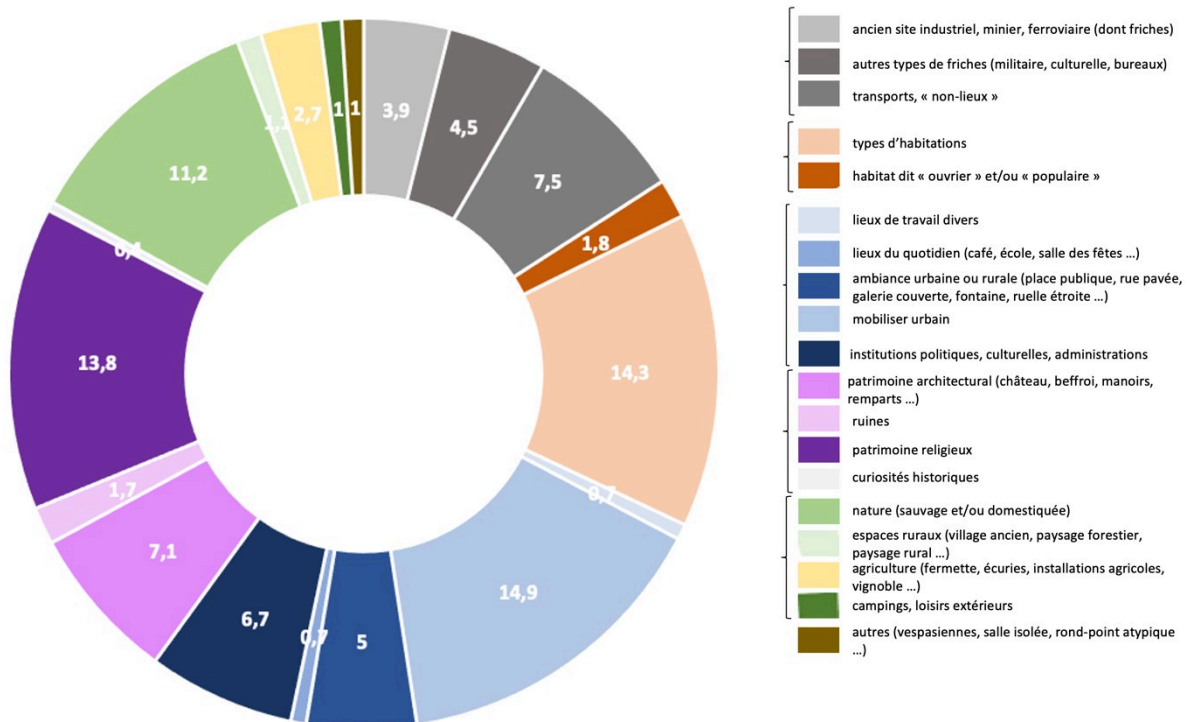
un rapport destiné au bourgmestre avant que ce dernier accepte ou non un tournage sur son territoire.

Ainsi, alors que la logique est plutôt celle d'un déploiement d'un échelon local pour relayer l'action de Pictanovo côté français, elle repose plutôt, du côté wallon, sur une centralisation depuis les provinces vers la région, dans une volonté de rationaliser une action éparpillée, fragmentée.

Wallimage centralise par exemple le recensement des décors des communes (*figure 48*), y compris les marges au sein des territoires. Son catalogue reflète la « diversité » du monde et accorde une place aux « non-lieux » et aux marges dont ont besoin les équipes.

Figure 48 : Les décors recensés par Wallimage

Typologie des décors mis en catalogue pour la province du Hainaut (part en %, en 2022, sur 1143 décors recensés) :



Source : Wallimage Décors, juillet 2022.
Conception et réalisation : N. Marichez, 2023.

Conclusion

L'essor des tournages dans le Nord-Pas-de-Calais comme en Wallonie doit donc être rapproché des multiples politiques et stratégies déployées à différentes échelles pour les attirer

et les valoriser, sans toutefois pouvoir les assurer, la production et le cinéaste détenant, nous le verrons, le dernier mot³⁵⁵.

Si ces tournages sont de plus en plus convoités, c'est qu'ils constituent de multiples enjeux pour les territoires sur lesquels nous reviendrons plus précisément dans les parties 3 et 4.

L'investissement plus large dans le domaine cinématographique par des acteurs locaux s'explique en effet par une meilleure connaissance des retombées multiples et largement positives de ces tournages ; on imagine aisément à quel point, qui plus est dans des territoires en marge, ces dernières peuvent être précieuses.

À l'échelle de la région, le nombre, la dynamique et la nature des tournages accueillis constituent d'abord un enjeu d'image et de rayonnement. Ils sont le signe que, dans ce domaine, la région est compétitive, qu'elle parvient sans mal à séduire et attirer les cinéastes, qu'elle est un territoire des arts, de la créativité, de l'innovation.

Pour un territoire « ignoré » ou stigmatisé, le tournage peut apporter une visibilité voire une notoriété. L'accueil d'un tournage majeur ou d'une succession de tournages peut alors s'inscrire dans une stratégie de changement d'image. Les tournages sont donc des outils qui peuvent permettre à tout territoire qui les accueille de devenir attractif au sein d'un « marché des territoires » devenu très concurrentiel » (Subra, 2007, p. 35).

Dans les villages comme dans les métropoles, ces tournages peuvent aussi contribuer à créer une animation, favoriser une nouvelle touristicité voire un nouveau type de tourisme (le ciné-tourisme), potentiellement étendu dans de nouveaux espaces et quartiers, y compris dans des marges qui ont été intégrées au tournage.

Plus généralement encore, aux yeux des autorités régionales et locales, le tournage doit assurer des retombées économiques et sociales précieuses d'abord à court terme, voire à plus long terme. La capacité à attirer les tournages renforce l'émergence et le dynamisme de nouvelles industries créatives que les deux territoires tentent de favoriser comme des leviers de reconversion de ces deux territoires industriels en crise.

À ce titre, que ce soit en termes d'image, de création d'activités, d'emplois, d'une nouvelle industrie, les tournages pourraient bien s'inscrire dans un processus voire un projet de démarginalisation en enclenchant une dynamique nouvelle en termes d'image comme de développement économique.

³⁵⁵ Soulignons aussi, cependant, que l'absence d'aides (nécessairement et de plus en plus sélectives) accordées à un cinéaste peut aussi empêcher la réalisation du projet et le tournage. De même, un budget relativement faible a des effets sur les lieux et les usages des décors ; cette contrainte budgétaire est l'une des raisons, par exemple, des choix parfois surprenants de Bruno Dumont, comme celui de transposer Domrémy et la maison familiale de Jeanne d'Arc dans un blockhaus de la Côte d'Opale (*Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc*, 2017).

CHAPITRE 3

PENDANT LE TOURNAGE : QUAND LA MARGE DEVIENT DÉCOR

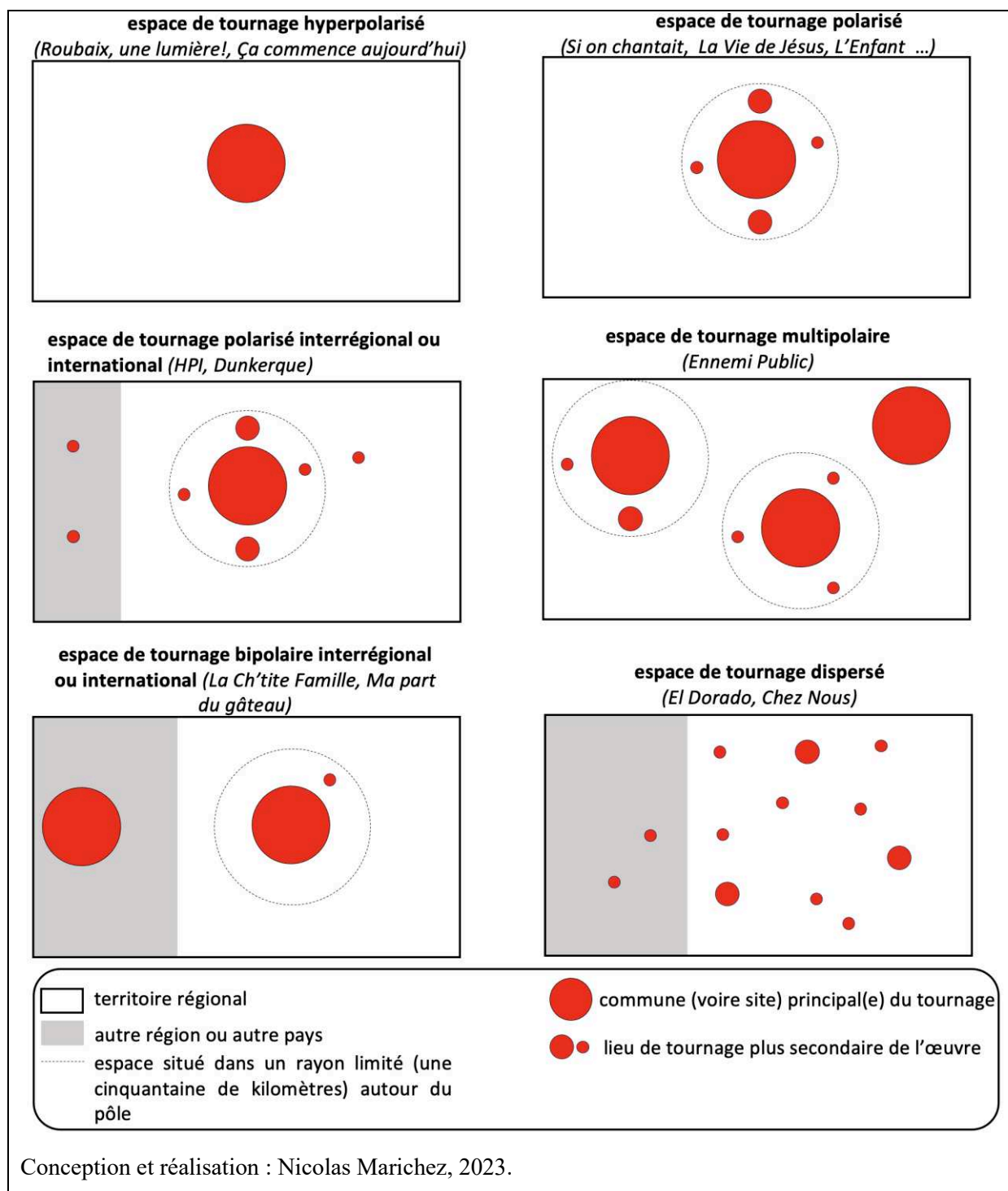
Introduction

L'essor des tournages de films et de séries dans le Nord-Pas-de-Calais comme en Wallonie a démultiplié le nombre de lieux devenus, à une seule occasion ou de façon répétée, des lieux de tournage. De l'ancienne cité des électriciens de Bruay-la-Buissière à la courée donnant sur la rue Franklin de *Roubaix une lumière*, de la zone industrialo-portuaire de Dunkerque au champ de betteraves de Paillencourt, des corons de Wallers à l'usine abandonnée de Quiévrechain, tous ces espaces qui peuvent, à certains égards, apparaître comme des marges, sont devenus, pour quelques heures ou quelques semaines, des décors de cinéma.

La fabrication d'une seule œuvre peut impliquer la mise en scène d'un ou d'une multitude de lieux destinés à être reliés à l'image, au sein d'une commune ou de plusieurs. Selon l'œuvre, la durée du tournage est très variable, de même que la géographie des décors (*figure 49*).

Nous proposons de parler d'espace de tournage polarisé, voire hyperpolarisé, lorsqu'une commune (ou même un site en son sein) concentre une part importante (si ce n'est exclusive) du temps de tournage et/ou est pensée comme le pôle central dans l'organisation de la production (Bergues pour *Bienvenue chez les Ch'tis*, Tourcoing puis Lens pour *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*). Ce pôle domine souvent d'autres lieux de tournage potentiellement nombreux mais secondaires, qui peuvent être localisés, selon les cas, à proximité du pôle principal ou plus loin, parfois même dans une autre région voire dans un autre pays. Les marges ne sont pas nécessairement des décors secondaires et peuvent constituer les lieux clés de l'intrigue et les principaux pôles de l'espace de tournage (le quartier de l'école d'Anzin dans *Ça commence aujourd'hui*).

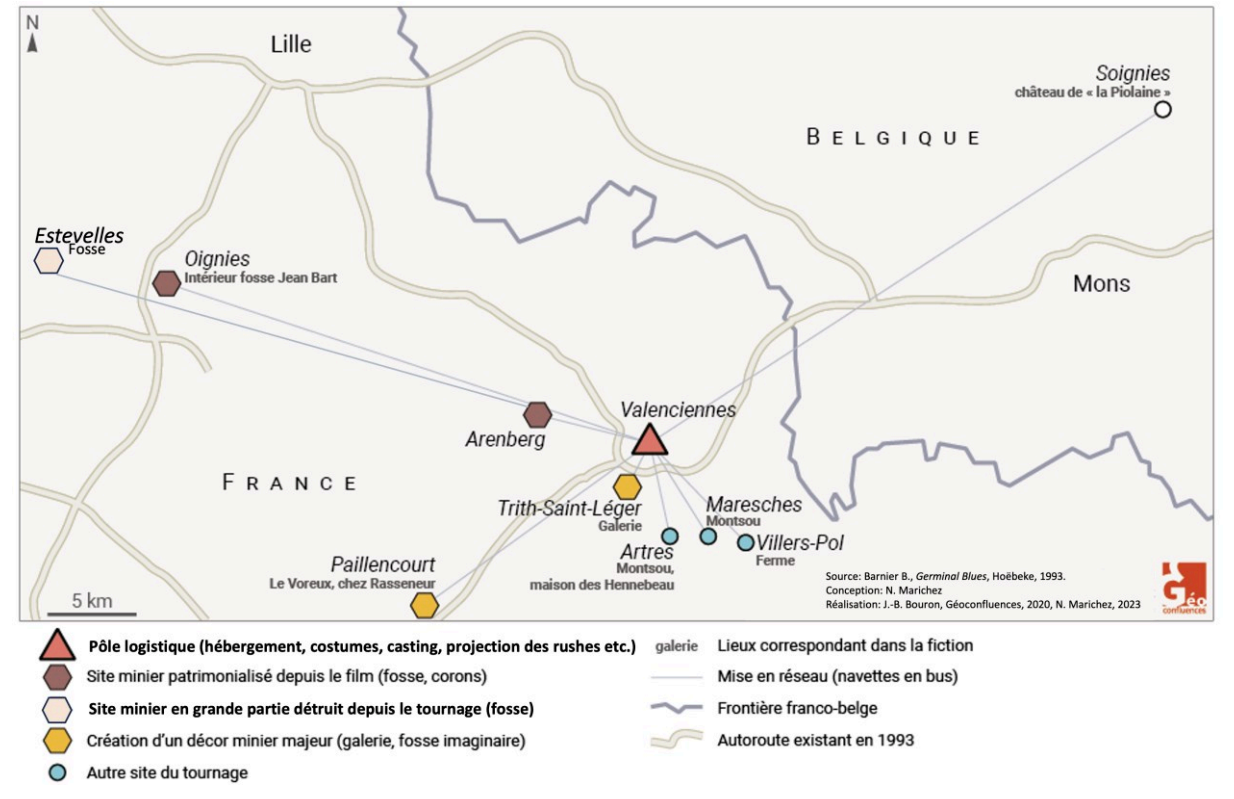
Figure 49 : Quelques types de configurations spatiales des tournages



L'espace de tournage est multipolaire lorsque deux (l'espace de tournage étant alors bipolaire, comme pour le tournage de *Flandres* de Bruno Dumont, entre Bailleul et la Tunisie) ou plusieurs pôles concentrent les scènes tournées et constituent les décors principaux de l'œuvre (la série *Germinal*, dont les décors clés sont dispersés dans plusieurs communes). Cette multipolarité peut concerner un espace étendu sur une très grande distance (*Flandres*), couvrant plusieurs régions (Oudezeele et Paris pour *La Ch'tite Famille*, Dunkerque et Londres pour *Ma*

part du gâteau), ou bien plus restreint (à l'échelle de la métropole lilloise ou du Bassin minier par exemple, *carte 20*). Nous parlerons d'espace de tournage dispersé lorsqu'il regroupe de multiples lieux de tournage sans que l'un d'eux ne s'impose comme un décor principal ; cette configuration spatiale du tournage, plus rare (*Chez nous* par exemple), concerne en particulier les road movies (*Eldorado*).

Carte 20 : *Germinal* (C. Berri, 1993), un espace de tournage multipolaire à l'échelle du Bassin minier



Cette géographie du tournage résulte à la fois des exigences de l'intrigue et de l'arène qui lui est associée, de la possibilité de trouver l'ensemble des décors dans un rayon limité, de contraintes budgétaires pesant sur la durée du tournage et sur son coût, de la disponibilité de tel ou tel décor ou encore du format de l'œuvre produite.

La configuration spatiale du tournage influe sur l'empreinte de ce dernier sur le(s) lieu(x) d'accueil ; les pôles de tournage – qui peuvent être des marges – sont *a priori* plus susceptibles de bénéficier d'une visibilité et de retombées diverses sur lesquelles nous reviendrons dans le dernier thème. Une unique scène tournée dans une marge pourra toutefois, sous certaines conditions, marquer le lieu (la cité des électriciens à Bruay-la-Buissière).

Certaines marges sont désormais régulièrement³⁵⁶ placées sous la lumière des projecteurs, devenant le cadre d'intrigues qu'elles n'avaient parfois plus connu depuis longtemps. Il conviendra, en l'intégrant dans une présentation plus large sur la manière dont le tournage affecte les lieux dans les deux régions étudiées, de faire un sort particulier aux tournages dans certains types de marges pendant ce temps plus ou moins long pendant lequel elles sont filmées, mises en décor, parfois sublimées, cette métamorphose pouvant être éphémère ou, dans quelques cas, plus durable.

Du point de vue des acteurs locaux, le tournage, qui plus est dans un contexte de marge, peut constituer un « événement » et une opportunité. La création éphémère d'un espace fictionnel sur le territoire réel représente aussi, lors des tournages importants, un défi de gouvernance, imposant un dialogue entre les acteurs, des arbitrages, des règles et des aménagements spécifiques, une gestion planifiée et partagée de l'espace.

1. La planification du tournage ou comment le lieu devient lieu de tournage

1.1 La quête du lieu de tournage : dénicher les décors

1.1.1 Les acteurs et les outils de la quête des décors

Au sein de la région choisie et qui, bien souvent, contribue au financement et à l'accompagnement de la production, le tournage implique d'abord une phase de recherche des décors, plus ou moins nombreux selon l'œuvre (34 pour *Germinal* de Berri, une trentaine par épisode pour *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*).

Si tous les espaces semblent pouvoir, en théorie, devenir des lieux de tournage, ces derniers, recherchés prioritairement dans un périmètre relativement étroit de quelques dizaines de kilomètres, se concentrent d'abord autour des grands pôles de tournage – ceux qui accueillent les décors principaux et/ou les espaces d'hébergement, de restauration, de stockage. Dans les cas étudiés, les lieux de tournage potentiels sont fréquemment recherchés autour de la métropole

³⁵⁶ Il n'y a désormais presque plus un seul jour de l'année sans qu'une scène soit tournée quelque part dans l'une des deux régions. Cette permanence des tournages impose au chercheur une veille permanente qui peut être source de découragement, l'incitant sans cesse à prolonger sa collecte de données et d'informations. Ainsi, si nous nous sommes imposés de suspendre ce travail au début de l'année 2022, il nous arrivera de faire allusion à des tournages et à des œuvres plus tardifs (jusqu'à l'été 2023).

lilloise³⁵⁷ (*HPI, La Vie est un long fleuve tranquille, Le Corps de mon ennemi*, les films de Desplechin), liégeoise (les films des Dardenne, *Ultranova*), namuroise (*La Régate, Tip Top*), de Dunkerque (*Dunkerque, Kepler(s)*) et des pôles de la Côte d'Opale, des villes du Bassin minier (*Germinal*), quitte à étendre peu à peu le périmètre de prospection si la quête est infructueuse ou si l'intrigue exige l'intégration de décors atypiques ou excentrés (la mer dans de nombreux films, l'Ardenne belge dans *La Trêve* ou *Ennemi public*).

Cette quête du lieu est, nous l'avons vu, facilitée par des acteurs comme le Bureau des tournages de Pictanovo ou Wallimage Tournages ; elle est également relayée par les services dédiés de certaines villes qui s'efforcent de répondre plus ou moins facilement aux sollicitations.

Les catalogues étudiés plus haut compilent, tâche sisyphéenne, les lieux de tournage potentiels au sein de la ville ou de la région et visent à répondre à la demande croissante ; la conception de tels outils à d'autres échelles – celle de la Métropole européenne de Lille, de la Côte d'Opale ou de territoires intercommunaux – mieux adaptées aux périmètres de recherche des décors pourrait sans doute faciliter ce travail de prospection. Si ces catalogues peuvent être utiles, il est toutefois rare que les cinéastes y trouvent l'ensemble des décors qu'ils recherchent, nécessitant un véritable travail d'enquête pour les dénicher. Ils donnent toutefois un aperçu de la diversité des décors et témoignent d'un réel désir de séduire et d'accueillir les cinéastes, donnant au territoire un caractère « film friendly » qui peut rassurer la production – la qualité de l'accueil constituant un critère non négligeable dans le choix de s'installer ici plutôt qu'ailleurs et d'y revenir pour d'autres films.

Outre les organismes cités, les sociétés de production recourent, pour trouver des décors naturels et, plus largement, tout ce qui ne pourra pas être tourné en studio, à un professionnel missionné, qu'il s'agisse du régisseur, de l'assistant-réalisateur ou, de plus en plus souvent³⁵⁸, du repereur. La légitimité et l'importance de ce métier se sont accrues ces dernières décennies en même temps que l'augmentation du nombre de tournages et donc des demandes permanentes de nouveaux décors. Les repereurs sillonnent le territoire en quête de lieux susceptibles de répondre à la commande du réalisateur, du directeur de la production, du chef décorateur ou encore de l'assistant mise en scène³⁵⁹. Le plus souvent, leur travail commence une fois la phase

³⁵⁷ C'est également au sein de la couronne périurbaine de Lille que les sociétés de production recherchent des décors de « villages », à l'image de Mons-en-Pévèle, petite ville cossue choisi pour accueillir *Une Vie en Nord*, le *spin off* du feuilleton *Plus Belle la Vie* tourné en octobre 2013 et diffusé en 2014.

³⁵⁸ Entretien avec Fabien Pondevaux, CNC, 23/1/2020 : « Avant, c'était le premier assistant, avec le deuxième assistant et quelques stagiaires, qui s'en chargeaient parallèlement à leur travail de préparation. Maintenant, ils n'ont plus le temps. Des professionnels comme moi se sont donc spécialisés [...]. On le ressent depuis quelques années, depuis les nouveaux crédits d'impôt mis en place. Nous croulons sous les demandes mais nous n'allons pas nous plaindre. » https://www.cnc.fr/cinema/actualites/le-repereur--a-la-recherche-du-decor-parfait_1114715

³⁵⁹ Charte de l'Association des Repereurs, <https://asso-repereurs.fr/charte-de-lassociation/>

d'écriture du scénario avancée ; le défi est alors d'identifier sur le territoire réel des éléments constitutifs de l'arène décrite, avec plus ou moins de précision, par l'auteur. Philippe Groff, régisseur et directeur de production, assure également cette mission de repérage pour les frères Dardenne. Sa complicité avec les deux cinéastes et sa connaissance partagée de Seraing facilitent sa tâche et l'aident à sélectionner des décors susceptibles de leur plaire. Le repéreur doit en effet apprendre à connaître les goûts, l'imaginaire, l'univers des cinéastes pour lesquels il travaille. En ce sens, ce métier, qui exige aussi des compétences relationnelles et une forte adaptabilité, est au carrefour des disciplines artistiques (cinéma, photographie), de la géographie (connaissance, analyse, description des lieux), de l'urbanisme (connaissance des modalités d'accès au site, des modes de gouvernance du territoire, de la gestion des patrimoines etc.).

Les lieux à trouver ne seront pas forcément des décors grandioses ; il peut s'agir d'espaces atypiques mais aussi ordinaires, parfois de marges, de lieux abandonnés, de non-lieux. Dans le cas des films ancrés dans des « territoires de la crise », la quête de décors invite d'ailleurs à sillonner les deux régions par leurs marges (*Germinal*, *Les Invisibles*). Le travail de Philippe Groff se fait ainsi, d'abord, à l'échelle de Seraing, territoire sans cesse exploré pour y dénicher des (non) lieux de tournage et de nouvelles marges (friches industrielles, interstices et recoins le long des quais de la Meuse, stations-services, logements sociaux, locaux du CPAS – Centre public d'action sociale...). Le repéreur, dans les deux régions, peut donc avoir l'allure d'un explorateur de marges qui, par sa fonction même, défriche des lieux parfois reculés, lugubres, insolites, à la manière de l'urbexeur en quête de lieux abandonnés (Le Gallou, 2021), pour en déceler le potentiel cinématographique.

Au fur et à mesure de ses prospections, le repéreur peut devenir un fin connaisseur du territoire, à l'image de Frédéric Alexandre, natif d'Écourt Saint-Quentin (Pas-de-Calais), qui s'est spécialisé dans la quête de décors au sein des Hauts-de-France (*Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*, *HPI*, *L'Hermine...*) et qui confie que, dès la lecture d'un scénario, les connaissances qu'il a accumulées l'amènent à penser très vite à certains lieux compilés dans son catalogue mental.

Philippe Groff se souvient de la difficulté de son travail dans les années 1990 et souligne la rapide et profonde transformation du métier³⁶⁰. Le repérage est par exemple facilité, de nos jours, par le recours aux outils cartographiques numériques ou aux SIG (systèmes d'information

³⁶⁰ Entretien avec l'auteur le 30/12/2021.

géographique). L'association des repéreurs vante ainsi l'apport du Géoportail pour identifier des lieux de tournage :

« Grâce au Géoportail, nous pouvons rapidement connaître le réseau hydrographique, le relief et même localiser une clairière au milieu de la forêt ou les coordonnées exactes d'une maison isolée [...]. Notre travail est une course contre la montre : la carte numérique est un outil idéal pour connaître rapidement et dans le détail un territoire, identifier les parcelles cadastrales, la présence d'une gare ou d'un parking dans le coin, même avant le déplacement »³⁶¹.

Ces nouveaux outils offrent, à première vue, une chance à chaque lieu d'être repéré comme lieu de tournage potentiel, ce qui ne garantit toutefois pas qu'il pourra effectivement accueillir ce dernier.

La phase de prospection, dans un délai fixé par la production – une semaine à plusieurs mois – s'effectue dans un périmètre délimité pour des raisons budgétaires. Entre février et juillet 2020, alors qu'il est acquis que l'espace de tournage de la série *Germinal* sera centré sur les fosses patrimonialisées du Bassin minier (et en premier lieu sur celle de Wallers-Arenberg), c'est d'abord à l'échelle du Valenciennois – comme à l'époque du film de Berri – que se déploie l'équipe chargée de collecter les décors, dont le repéreur Alexandre Billon. Elle s'appuie pour cela sur les conseils et informations dispensés par les acteurs du patrimoine minier (Centre historique minier de Lewarde, musée de la Mine de Bruay-la-Buissière) et par les communes, autant d'interlocuteurs qui permettent d'identifier l'ensemble des décors nécessaires (une épicerie, un cabaret, une église, un cimetière...). Dans ce cas précis, les coron, pourtant présents tout autour de la fosse Arenberg – et d'ailleurs utilisés par Berri en 1992 – furent jugés trop « rénovés » et imbriqués dans leur environnement urbain, amenant l'équipe à utiliser le Fort de Seclin, transformé grâce aux outils numériques, pour évoquer le coron Deux-Cent-Quarante (*figure 50*).

L'existence de catalogues ne doit pas faire oublier la part de hasard qui intervient dans le travail de repérage. C'est ainsi que, après avoir obtenu l'autorisation d'élargir son périmètre de recherche, jusqu'alors limité à la métropole lilloise, à l'Arrageois, Frédéric Alexandre, finit par découvrir la maison qui constituera le décor central de la série *Les Papillons noirs*³⁶². Une fois cette bâtisse dénichée, elle acquiert le statut de « décor potentiel » susceptible d'intégrer les

³⁶¹ Yann Le Borgne, repéreur, dans *IGN Magazine*, « Le Géoportail dans les coulisses du cinéma », printemps 2020, p. 4. https://www.ign.fr/publications-de-l-ign/Institut/Publications/IGN_Magazine/98/ign_mag_98.pdf#page=4

³⁶² Gilles Durand, « Comment le tournage des « Papillons noirs » a atterri dans une maison mystérieuse », *20 minutes*, 07/09/2022.

catalogues et d'accueillir d'autres projets tel que le film *Lumière noire* de Karim Bensalah en 2022.

Figure 50 : Le Fort de Seclin transformé en coron dans la série *Germinal*



Source : *Germinal* (2021), captures d'écran.

Le repéreur, au terme de son enquête, constitue un dossier documenté (photographies, présentation des lieux et de leur accessibilité) qu'il présente à la production. Le premier repérage est souvent suivi d'un second en présence des membres de l'équipe (dont le chef décorateur et le réalisateur) qui procèdent ou non à sa validation.

Des cinéastes participent parfois activement à cette phase de repérage. Dès la phase d'écriture, certains imaginent les décors de leur histoire en pensant à des lieux réels qui sont donc, en quelque sorte, déjà sélectionnés ; Fabrice Maruca entend ainsi ancrer son premier film, *Si on*

chantait, dans une commune qui lui est très chère et familière, celle de Quiévrechain, en y intégrant de multiples lieux de la ville et en particulier l'ancienne usine Sofanor³⁶³.

Il existe chez certains réalisateurs des deux régions un besoin d'explorer les lieux qui deviendront ceux du tournage, parfois des marges qui leur sont familières. Le cinéma et le monde diégétique d'Arnaud Desplechin par exemple s'inspirent d'un vécu, d'un rapport personnel à Roubaix. Des cinéastes (re)viennent ainsi filmer dans le nord de la France des lieux, des ambiances qu'ils ont connus (mais qui ne ressemblent peut-être plus à la représentation qu'ils en ont) et qui font partie, en quelque sorte, de leur catalogue mental de décors.

Les lieux eux-mêmes peuvent inspirer l'écriture et la création de l'œuvre. Les films des Dardenne commencent, bien avant le tournage, par des moments d'errance³⁶⁴ et d'observations de scènes de vie dans la ville de Seraing³⁶⁵, cette dernière faisant partie – comme Roubaix pour Desplechin ou Bailleul pour Dumont – de ces quelques lieux devenus territoires de tournage presque exclusifs de tel ou tel cinéaste. Il y a, chez Maruca, chez Desplechin ou chez Dumont, un désir de venir filmer les lieux de l'enfance, d'utiliser comme décors des territoires habités³⁶⁶. S'il est fréquent que l'on cherche à plier le décor repéré au projet du cinéaste, il arrive également qu'un lieu de tournage en vienne à bouleverser l'écriture voire la construction de l'œuvre, bénéficiant d'une place dans l'intrigue et d'une valorisation à l'écran plus fortes que ce qui était prévu initialement.

L'histoire des tournages dans les régions étudiées est ainsi jalonnée de coups de cœur pour quelques marges qui ont été perçues comme des décors. Lorsque les interlocuteurs locaux de Claude Berri lui suggèrent un lieu susceptible d'accueillir le décor (central) de la fosse du Voreux, à une trentaine de minutes de la fosse Arenberg, le long de la Sensée, Pierre Assouline parle de « coup de foudre » du réalisateur pour le site rural de la commune de Paillencourt qui

³⁶³ *Si on chantait*, dossier de presse [en ligne], consulté le 21/6/2023 : <https://medias.unifrance.org/medias/145/170/240273/presse/si-on-chantait-dossier-de-presse-francais.pdf>

³⁶⁴ « Les lieux de tournage sont à dix minutes de notre maison de production ! On passe beaucoup de temps à hanter les décors », Jean-Pierre Dardenne, dans *L'Humanité*, 29/09/1999.

³⁶⁵ En amont du film *L'Enfant*, il y eut ainsi cette scène décrite par Luc Dardenne dans ses carnets et qui semble hanter les frères :

« Le 03/07/2002

Revient cette image de la jeune femme poussant un landau dans lequel dort un enfant. Elle descendait la rue du Molinay, habillée pauvrement, regardait droit devant elle, ne saluant personne, conduisait avec brusquerie, comme s'il n'y avait pas d'enfant dans le landau. D'où venait-elle ? Où allait-elle ?... [...] »

« Le 25/02/2003

Nous reparlons de notre récit à propos d'un enfant vendu par ses parents. Vendu puis racheté ? On repense à la fille au landau de Seraing. Le titre pourrait être : *La Fille au landau*. » (Dardenne, 2008, pp. 134 et 145).

³⁶⁶ B. Dumont, entretien avec Philippe Royer, *La Vie de Jésus* (DVD, 2014), quand on lui demande pourquoi Bailleul : « Je tourne toujours où je vis parce que c'est plus simple. Je connais la rue. J'ai passé mon enfance dans la rue des Foulons à Bailleul. La rue de Freddy c'est une rue essentielle de mon enfance. La campagne commence directement au bout. »

lui est présenté : « Tout y est en un seul plan : le canal, les champs, le paysage » (Assouline, 1993, p. 125). Le film et, vingt ans plus tard, la série, donnèrent lieu à une phase d'exploration et de valorisation de multiples marges du Bassin minier, dont le caractère cinégénique est parfois insoupçonné par les acteurs locaux :

« L'endroit³⁶⁷ est désert. Ici, il n'y a pas si longtemps, s'élevait une décharge publique. C'était moche, sale et puant. Pourtant, au moment des repérages, Berri et son équipe ont eu le coup de foudre pour ce site jugé idéal – en fonction de critères, il est vrai, strictement cinématographiques. Pas âme qui vive à la ronde, pas de maisons, pas d'antennes de télévision, pas de poteaux télégraphiques, pas de lignes à haute tension, rien. Rien que la terre, les arbres et le canal remblayé, comblé. Peu après, la maison de la Mouquette était prête » (Assouline, 1993, p. 301).

Bruno Dumont s'investit particulièrement dans la phase de repérage et de découverte des lieux qui est aussi, pour le cinéaste, un temps de (re)création de l'œuvre projetée³⁶⁸. De même, les frères Dardenne estiment qu'un lieu de tournage est un lieu qui apporte quelque chose à l'œuvre en construction et, parfois, la réoriente dans une direction inattendue³⁶⁹ ; dans leur cas, le lieu de tournage est aussi pensé comme un milieu dans lequel les personnages vont se mouvoir et qui, même s'il n'apparaît pas (ou peu) dans le cadrage, devra influencer sur le jeu des comédiens et sur la manière d'habiter des personnages qu'ils incarnent ; le hors-champ n'est donc pas un espace inutile aux cinéastes et est bien pris en compte dans leurs repérages.

Dans le cas de la série belge *La Trêve*, au sein du périmètre du tournage, l'une des repéreuses débusque une friche hospitalière nichée dans la forêt ardennaise, sur la butte du Celly, en périphérie du village de Sainte-Ode. L'hôpital, abandonné depuis 2013, se dégrade peu à peu. L'intercommunale de soins de santé Vivalia voit d'un bon œil la demande de tournage qui pourrait constituer une opération de promotion du site en attente d'un projet de reconversion. La découverte de ce décor réoriente la manière dont la série va être organisée. La friche devient alors un haut lieu de la fabrication de la série (25 jours de tournage dans le seul bâtiment) et de l'intrigue, au point d'apparaître dans le générique. Le bâtiment devient à l'écran l'hôpital dans

³⁶⁷ La description concerne ici la commune de Bruille-Saint-Amand, village situé au nord de Valenciennes.

³⁶⁸ Yves Cape, directeur de la photographie, présente ainsi son travail aux côtés de Bruno Dumont :

« Le scénario, je l'ai lu six mois avant ; deux mois avant le tournage, j'ai reçu le découpage complet du projet (depuis *Hadewijch* sous la forme de croquis). C'est un document extrêmement précis. À partir de là, on discute ensemble de manière générale, puis on part sur les lieux pendant deux semaines pour vérifier chaque plan, viseur à la main. C'est passionnant, c'est unique, il n'y a que Bruno qui travaille comme ça », AFC, 16/05/2011, <https://www.afcinema.com/Entretien-avec-le-directeur-de-la-photographie-Yves-Cape-AFC-SBC-a-propos-du-film-Hors-Satan-de-Bruno-Dumont.html>

³⁶⁹ « [...] si le lieu nous entraîne, nous fait aller ailleurs que là où on voulait aller en entrant, on dit « là, c'est un beau lieu » » (entretien des frères Dardenne avec Solveig Anspach, lors du festival de Cannes 2008, *L'Enfant*, DVD, 2006).

lequel l'inspecteur Peeters est enfermé et dialogue avec la psychologue qui l'aide à retrouver la mémoire ; c'est de ce lieu que partent les flashbacks qui rythment les épisodes et que se dénoue finalement l'intrigue. L'usage de drones permet de révéler et de valoriser l'architecture et l'ampleur du bâtiment. Les qualités de ce dernier en font également le point d'ancrage de l'équipe, à la fois studio regroupant une dizaine de décors intérieurs et lieu de stockage du matériel. Le tournage active ici une sorte d'urbanisme transitoire, redonnant pendant quelques semaines un usage à la friche. Autour de cette centralité éphémère, les espaces voisins de la butte du Celly sont intégrés et exploités ; la mise en décor se prolonge ainsi aux forêts voisines et jusqu'au château voisin perché sur un promontoire dégagé par l'Ourthe, lui aussi à l'abandon, et qui devient la Maison Communale où se joue l'avenir du projet d'aménagement contesté d'un barrage sur la Semois. L'alchimie est telle entre le lieu et l'équipe que celle-ci revient s'y installer lors du tournage de la saison 2, dont le périmètre de tournage est pourtant décalé plus au nord. Cet espace en marge de Sainte-Ode fut donc ici consubstantiel à la fabrication de la série et à la création de son univers diégétique.

1.1.2 Les contraintes imposées par le tournage et l'inégale éligibilité des lieux

Le lieu, pour devenir lieu de tournage, doit répondre aux attentes artistiques du réalisateur ou du chef décorateur³⁷⁰ ; il doit être en conformité avec l'époque dans laquelle l'intrigue est censée se dérouler, le profil et le milieu socio-culturel des personnages, leur manière d'habiter, mais aussi convenir au style du cinéaste et au genre dont l'œuvre relève. Au grand dam de la régie et des techniciens, le réalisateur tend souvent à privilégier la dimension esthétique du lieu, ses qualités visuelles, sa ressemblance avec l'espace diégétique qu'il avait en tête dès la phase d'écriture. Le choix du lieu implique aussi de prendre en compte les représentations des (télé)spectateurs qui devront facilement et presque immédiatement identifier les types d'espaces qui leur seront présentés (un quartier ouvrier, une cité de banlieue, un lotissement pavillonnaire, un port) – même si, au contraire, le créateur peut aussi faire le choix de les surprendre et de détoner.

La quête du lieu de tournage n'est pourtant pas uniquement celle d'un lieu pittoresque, cinégénique³⁷¹ ou inspirant ; il doit aussi être un lieu praticable, le lieu de tournage étant aussi

³⁷⁰ Le chef décorateur, chargé des décors, intervient notamment dans leur choix, leur montage, leur installation, avec l'aide d'accessoiristes, de menuisiers, de peintres etc.

³⁷¹ Sébastien Fevry propose une distinction intéressante entre ces deux adjectifs : « Le pittoresque au cinéma, ce serait reconduire des stéréotypes, aussi bien comportementaux que visuels, et les filmer en tant que signes déjà définis d'une certaine réalité sociale. La cinégénie serait, elle, animée d'un mouvement inverse. Il s'agirait non

un lieu de travail. Il doit être accessible (ou pouvoir le devenir après quelques transformations), assez vaste pour accueillir une équipe de plusieurs dizaines de personnes, le matériel de tournage, parfois une cantine, un espace de maquillage, des loges, permettre la circulation des véhicules et le stationnement des camions. Il doit offrir à l'ensemble des professionnels mobilisés des conditions de travail acceptables : alors que le régisseur pense d'abord à l'accessibilité et à la localisation du site, l'ingénieur du son se préoccupe de la qualité sonore et de la hauteur qui lui permettra ou non de manipuler ses perches, le chef opérateur évalue la qualité de la lumière tandis que le chef machiniste anticipe les mouvements des caméras.

De nombreux lieux, qui plus est des marges qui seraient enclavées, vétustes, exigües, peu sûres, sont donc, quelles que soient les qualités esthétiques qu'on leur reconnaisse, exclus de la mise en décor car jugés trop contraignants pour les équipes, incompatibles avec l'usage escompté, sauf s'ils paraissent essentiels à l'intrigue. La nature même de l'activité joue donc nécessairement sur l'inégale attractivité des lieux.

Le lieu de tournage est également sélectionné selon d'autres critères très rationnels visant à réduire les frais. La nécessité d'éviter les déplacements et les défraiements est également un élément déterminant dans le choix des décors. Philippe Groff, lorsqu'il travaille pour les Dardenne, commence ainsi par délimiter un rayon de prospection centré sur Seraing afin de limiter les coûts³⁷².

Le choix des lieux est donc le résultat d'arbitrages entre considérations artistiques, scénaristiques, logistiques et financières. Celui de l'ancienne filature Le Blan dans le quartier Moulins de Lille pour servir de décor au commissariat de *HPI* s'explique ainsi à la fois par son architecture remarquable (cheminée d'usine, brique rouge, verticalité du bâtiment), par sa disponibilité reconductible, par ses qualités logistiques (vastes espaces intérieurs disponibles, espaces de stationnement, site fermé) et par sa localisation jugée favorable (au cœur de Lille mais en retrait du centre, à proximité des gares et d'autres lieux de tournage). Les nouvelles technologies peuvent faciliter ces compromis ; les effets visuels permettent en effet de modifier un lieu pour gommer ou corriger ce qui constitue, aux yeux du cinéaste, une faiblesse du décor (retrait numérique de mobilier urbain, d'infrastructures indésirables, d'enseignes commerciales par exemple).

pas de reproduire un réel déjà codifié, mais de construire un espace en tenant compte de l'entrelacement des corps et des regards que permet le cinéma » (in Roekens, 2017, p. 93).

³⁷² Entretien avec l'auteur le 30/12/2021.

1.2 Obtenir et négocier l'accès au lieu de tournage repéré

1.2.1 Accéder au lieu repéré

Une fois le lieu repéré, l'équipe de tournage entre en contact avec ses propriétaires ou les acteurs qui en assurent la gestion.

La démarche à suivre pour obtenir l'accès à tel ou tel lieu est très variable selon sa nature (privée ou publique par exemple). Pour bon nombre d'entre eux, un accord de principe suffit, parfois conditionné par une contrepartie financière. Film France et les « facilitateurs » régionaux conseillent ainsi aux professionnels de réaliser un dossier regroupant les principales informations sur le tournage escompté (*figure 51*).

Figure 51 : Modèle de demande d'autorisation de tournage suggéré par Film France

- Titre du Projet ;
- Nom du réalisateur ;
- Société de production ;
- Type de projet (court métrage, fiction, long métrage, documentaire, télé réalité, clip, émissions de flux...);
- Budget estimé ;
- Dates (et heures si possible) de tournage ;
- Nombre de jours prévus ;
- Attestation d'assurance du tournage ;
- Description précise des scènes devant se dérouler dans le lieu concerné ;
- Extrait du scénario ou synopsis concernant le lieu de tournage (scénario complet dans certains cas) ;
- Nombre de techniciens ;
- Description du matériel employé (éclairage, groupes électrogènes, grue, dolly, travelling...);
- Nombre de véhicules ;
- Eventuellement, demande de location de matériel et/ou de services.

Source : Film France, <https://locations.filmfrance.net/fr/autorisations-de-tournage-generalites>

Sur la voie publique, quel que soit le quartier, le tournage nécessite une autorisation habituellement dispensée par la municipalité, qui peut toutefois renvoyer à un autre interlocuteur (la Préfecture par exemple). Dans ce cas de figure, l'autorisation implique une remise en l'état du site une fois le tournage achevé ; ce dernier doit aussi se plier à un certain nombre de consignes visant à ne pas troubler le « monde réel » ; Film France rappelle par exemple que les comédiens déguisés en policiers ne doivent pas sortir du périmètre du tournage

ou encore que certains bruitages (coups de feu, avertisseurs sonores) devront être ajoutés en post-production³⁷³.

Au sein de la commune, de multiples types d'espaces souvent recherchés font l'objet de dispositions spécifiques. Les demandes de tournage dans les gares ou dans les trains de la SNCF – qui accueille 180 à 200 tournages par an en France – sont ainsi à adresser au pôle Cinéma et Tournages SNCF qui propose son assistance pour faciliter et sécuriser l'activité tout en la rendant compatible avec celle des usagers.

Si les démarches administratives sont souvent déléguées à des intermédiaires (bureaux des tournages, référents etc.), le repéreur, le régisseur, voire le réalisateur lui-même – pour surmonter une éventuelle résistance ou « séduire » un propriétaire privé³⁷⁴ – se chargent parfois de négocier les autorisations.

Dans les communes peu habituées aux tournages, la négociation se fait souvent avec la municipalité qui tend, dans les cas étudiés, à répondre positivement et même à convaincre le cinéaste encore hésitant, comme le fit le maire d'Oudezeele pour recevoir le tournage de *La Ch'tite famille*³⁷⁵. À Bergues, en février 2007, c'est Jacques Martel, alors adjoint au maire à la communication et à la culture, qui accueille les deux techniciens de l'équipe de *Bienvenue chez les Ch'tis* qui avaient sollicité un rendez-vous ; au terme de cette visite prometteuse, la production souhaite rencontrer le maire, André Declercq, afin d'évaluer la capacité de la ville à accueillir le film. Enfin, alors que Dunkerque est encore en compétition avec d'autres villes françaises et européennes, la municipalité veille à ne pas laisser passer cette opportunité et organise des repérages discrets à la demande de Warner.

La municipalité n'est toutefois pas nécessairement l'interlocuteur principal. Selon le lieu, la négociation est menée avec un propriétaire privé, une entreprise, un établissement public, un syndic d'immeuble, autant d'acteurs avec lesquels il faudra planifier l'organisation du tournage. L'autorisation de filmer au sein de la cité (minière) des électriciens de Bruay-la-Buissière fut ainsi demandée à Maisons et Cités, propriétaire du site. La nature de ce dernier, alors en friche et sans perspective immédiate de requalification, explique pourquoi la scène qui y fut tournée ne suscita guère de résistance locale à l'époque. Un tournage peut alors passer sous les radars d'une commune s'il se concentre par exemple au sein d'un espace privé.

³⁷³ Film France, « Autorisations de tournage : généralités », [En ligne], consulté le, <https://locations.filmfrance.net/fr/autorisations-de-tournage-generalites>

³⁷⁴ Claude Berri contacte ainsi directement le propriétaire des parcelles agricoles sur lesquelles il souhaite élever le décor du Voreux, à Paillencourt (Assouline, 1993, p. 125).

³⁷⁵ Entretien avec l'auteur, le 08/07/2021.

1.2.2 Obstacles et oppositions au tournage

❖ *Les formes du refus*

Ces premières rencontres entre acteurs donnent lieu à une discussion sur la manière dont le territoire va être transformé, sur l'ampleur et la durée de la mise en décor, sur la nature de l'œuvre projetée et l'image qui pourrait en découler ; c'est à ce stade qu'un conflit d'usage et de représentation(s) du lieu-décor peut apparaître.

L'utilisation de certains lieux peut bien entendu se heurter à des obstacles difficilement surmontables ou à un refus net des autorités ou du propriétaire.

Si les sites patrimoniaux prévoient souvent un accueil des tournages, ces derniers ne doivent pas nuire à leurs missions prioritaires et notamment à l'accueil du public. Au sein du Bassin minier du Nord-Pas-de-Calais, les fosses minières épargnées par les destructions et patrimonialisées, ouvertes au public, accueillent régulièrement les caméras et sont souvent perçues comme des décors « grandeur nature » qui s'imposent rapidement lorsqu'il s'agit d'évoquer l'univers minier à l'écran. Si la fosse Arenberg est un espace aujourd'hui quasiment dédié aux tournages, la fosse Delloye, associée à une fonction muséale (le Centre historique minier de Lewarde y est implanté) se prête beaucoup plus difficilement à l'accueil d'un tournage long – sauf pendant la phase pandémique qui a permis à la série *Germinal* d'en faire un décor à titre exceptionnel à l'automne 2021. Les « décors » miniers potentiels ne sont donc pas tous susceptibles de devenir avec la même facilité des lieux de tournage. Pour la série *Germinal*, la galerie du musée de la Mine de Bruay-la-Buissière, utilisée pour *Meurtres à Valenciennes*, a été jugée trop étroite pour accueillir l'ensemble des acteurs et des techniciens mobilisés par le tournage. D'autres sites miniers comme la fosse n°6 à Haines-les-La Bassée, largement dégradée, marginalisée, devenue mal famée et objet de tensions locales entre les acteurs publics et son propriétaire privé, se prêtent mal, en dépit de leurs qualités esthétiques, à l'accueil d'un tournage. Si la fosse de Wallers-Arenberg apparaît aujourd'hui comme un lieu privilégié pour les tournages évoquant l'univers minier, bien d'autres espaces de la mine, plus ou moins concernés par les mesures de patrimonialisation, restent dans l'ombre.

Si le Centre des Monuments Nationaux ouvre également les sites dont il a la responsabilité (la Villa Cavrois à Croix par exemple) aux tournages, inscrits dans sa politique culturelle de valorisation du patrimoine³⁷⁶, la priorité reste là encore l'accès au public et une fermeture pour le tournage n'est que rarement envisageable. Dans ces cas, les refus ne sont jamais liés à la

³⁷⁶ Cela vaut globalement pour l'ensemble du patrimoine immobilier de l'État (Rot, 2019, p. 28).

nature du scénario mais à la seule incompatibilité avec les usages habituels du site. Lorsqu'ils sont possibles, les tournages dans ces Monuments Nationaux imposent la présence d'un agent du CMN et un coût d'accès qui peut également être dissuasif³⁷⁷. Le coût du tournage dans des lieux patrimoniaux convoités explique pourquoi les sociétés de production chargent parfois les repéreurs de rechercher, notamment en Belgique, des châteaux – un « Versailles » de substitution par exemple – susceptibles d'évoquer le patrimoine français à moindres frais.

Bien d'autres types d'espaces convoités peuvent recevoir des tournages mais sous des conditions parfois jugées trop contraignantes, devant eux aussi rester consacrés à leurs missions et usages prioritaires.

Le ministère des Armées dispose également d'un Pôle Influence-Mission Cinéma et Industries Créatives qui encourage, certes, la mise en valeur du patrimoine militaire et accepte, sous certaines conditions, de mettre à disposition du matériel militaire tout en s'interdisant toute intervention sur le scénario soumis. Film France précise toutefois que « les tournages dans les lieux désaffectés sont plus compliqués voire impossibles pour des raisons de sécurité ». D'anciens sites de la Première Guerre mondiale évoqués à l'écran (*Joyeux Noël, 1917*) restent ainsi difficilement utilisables pour y tourner les scènes de batailles souhaitées par les auteurs. En 2004-2005, Christian Carion doit se résoudre à tourner l'essentiel de *Joyeux Noël*, inspiré des fraternisations de 1914 (en particulier dans la région arrageoise), en Roumanie³⁷⁸, dans les studios MediaPro et en Écosse.

Il en est de même pour les lieux de justice, souvent recherchés (*Saint-Omer, L'Hermine, Présumé coupable*) qui peuvent être mis à disposition des équipes à condition de ne pas remettre en cause la continuité du service public.

D'autres dispositions spécifiques concernent les établissements scolaires ou encore les hôpitaux – l'autorisation revient au chef d'établissement qui la transmet au conseil d'administration. Certains établissements atypiques sont particulièrement prisés, tel l'EPSM des Flandres à Bailleul (*La Forêt de mon père*, les films de Bruno Dumont).

Le cas de la prison, hétérotopie évidente et très souvent mobilisée dans les fictions, se prête mal aux tournages. Ces derniers dépendent du ministère de la Justice-Administration Pénitentiaire. Les spécificités et les contraintes de ces marges font que le tournage ne peut être

³⁷⁷ Le coût d'une mise à disposition pour un forfait de 12 heures d'occupation de la Villa Cavrois (monument de catégorie B), en présence d'un agent du CMN, s'élève, au minimum, à 4 200 euros pour une série, 6 600 euros pour un long métrage. Source : <https://www.monuments-nationaux.fr/tournages-et-prises-de-vues#a-telecharger>

³⁷⁸ Quelques années plus tôt, alors qu'il tournait *Il faut sauver le soldat Ryan*, Spielberg avait également renoncé à filmer les scènes du débarquement en Normandie en raison du refus des autorités locales (la séquence dans le cimetière américain de Colleville-sur-Mer est la seule tournée en France).

qu'exceptionnel et partiel (quelques scènes de *La Vie sauvage*, de V. Musiedlak, sont par exemple tournées au centre pénitentiaire de Longuenesse en novembre 2022), dans le respect de consignes particulièrement strictes. Aucun tournage de longue durée n'y est possible et seuls certains lieux sont accessibles aux caméras (portes des prisons, sas d'accès, parloirs, cours). Il est toutefois prévu que les prisons désaffectées (l'ancienne maison d'arrêt de Loos ou encore l'ancienne prison de Verviers, décor du film *Tueurs*), qui ne dépendent plus du ministère de la Justice ou des Armées, peuvent, dans l'attente d'un nouvel usage, être utilisées si la mairie donne son accord.

De même que les prisons, les commissariats de police en activité se prêtent assez mal à l'accueil durable d'un tournage, obligeant, nous le verrons plus loin, les équipes de production à privilégier des décors alternatifs.

Bien des marges (maisons abandonnées, friches) excluent enfin la possibilité d'un tournage pour des raisons de sécurité. Ainsi, pour le film de Berri comme, avant lui, celui de Louis Daquin (*Le Point du Jour*) ou, après lui, la série *Germinal*, il semblait inimaginable, autant pour des raisons de sécurité que pour les contraintes logistiques que cela aurait impliqué, de tourner dans une vraie mine de charbon désaffectée.

Certaines marges convoitées sont difficiles d'accès car elles font l'objet de dispositifs de protection. Leur utilisation éventuelle implique de se plier à des conditions parfois très contraignantes. Pour *Hors Satan*, Bruno Dumont avait lui-même repéré, en enjambant les clôtures et en s'éloignant des sentiers battus³⁷⁹, des espaces dunaires au sein du site naturel protégé des Dunes de la Slack. Pour obtenir l'accès à ce qui devait constituer dans son esprit l'arène de son film, Dumont accepte toutes les contraintes qui lui sont imposées : ne pas faire de feu (le grand feu du film est donc un faux), accepter la présence permanente d'un garde, ne pas écraser la végétation avec les rails de traveling – ce qui conduit Dumont à privilégier les plans fixes en incitant les acteurs à entrer dans le champ et à venir vers la caméra³⁸⁰. Ici, le cinéaste compose, à tous les sens du terme, avec la marge et les contraintes qui lui sont liées.

³⁷⁹ « Je vais dans des endroits interdits. Et je pense que le cinéma doit aussi être là » (Bruno Dumont, entretien avec Philippe Rouyer, *Hors Satan*, DVD, 2014).

³⁸⁰ « L'accès y est interdit, mais après de longues négociations, un nombre limité de personnes a été autorisé à y entrer, pas plus de dix, on ne pouvait pas utiliser de véhicules pour nous déplacer et on n'a pas reçu l'autorisation de poser des travelings. On a amené tout le matériel avec des clés de portage et donc en configuration la plus légère possible. On a beaucoup joué sur les plans fixes ou les panoramiques, les entrées et sorties de champ. » Yves Cape, directeur de la photographie, 16 mai 2011. <https://www.afcinema.com/Entretien-avec-le-directeur-de-la-photographie-Yves-Cape-AFC-SBC-a-propos-du-film-Hors-Satan-de-Bruno-Dumont.html>

L'intervention d'élus peut accélérer la procédure, de même que la notoriété du cinéaste ou la complicité qu'il a su entretenir avec les acteurs du territoire (les Dardenne à Seraing, Desplechin à Roubaix³⁸¹) ; Jean-Louis Borloo pesa ainsi pour que le film *Germinal* s'ancre dans le Valenciennois (Assouline, 1993) ; de même, le maire de Dunkerque, Patrice Vergriete, fait en sorte que l'ensemble des acteurs locaux facilitent le travail de Christopher Nolan (le directeur du Grand Port Maritime accepte par exemple la reconstruction de la jetée Est prolongée par un môle de bois et le retrait des feux de signalisation anachroniques des navires).

Les raisons d'un refus de tournage peuvent être très diverses, parfois brumeuses, mais elles sont à vrai dire très rares dans notre périmètre d'étude.

L'image que l'œuvre pourrait donner du lieu et/ou de ses habitants peut inciter certains acteurs – notamment les municipalités – à la méfiance (Calais, Armentières qui refuse *Bienvenue chez les Ch'tis*, Bailleul qui finit par devenir moins favorable aux tournages de Bruno Dumont).

Le refus peut aussi émaner d'un propriétaire privé ou d'une entreprise pour des raisons très diverses. Alors que la municipalité de Bergues veille à mettre la ville entière à la disposition de Dany Boon, ce dernier se heurte au blocage de La Poste qui refuse la « mise en décor » du bureau berguois en prétextant la nécessité de maintenir le service public pendant la durée du tournage. Les guides du Ch'ti Tour et le réalisateur lui-même estiment toutefois que ce refus était surtout lié à un ancien sketch de l'humoriste ridiculisant l'entreprise et altérant son image³⁸². Toujours est-il que l'équipe dut se lancer dans la quête inattendue d'un bureau alternatif au sein de la ville : l'ancien bâtiment de GDF, à l'abandon, fut ainsi transformé en Bureau de Poste, tandis que le « vrai » bâtiment de La Poste était maquillée à l'écran en Trésor public.

Le tournage peut aussi se heurter à des contraintes juridiques et/ou financières. Si le musée La Piscine de Roubaix est un lieu de tournage apprécié (*Un conte de Noël*, *La Vie d'Adèle*), il implique, comme tout musée, de s'acquitter de droits pour filmer les œuvres qu'il rassemble, occasionnant à nouveau un coût complémentaire. L'une des solutions possibles est alors de couvrir certaines toiles de tissus, comme cela fut fait lors du tournage de *Meurtres à Lille*.

Lorsqu'il s'agit de filmer l'espace public, des rues, des places, des quartiers, l'avis des élus est décisif mais, dès lors qu'ils n'apparaissent pas à l'écran ou que le tournage ne se fait

³⁸¹ « On lui donne ce qu'il veut » nous confie Alicia Majka, entretien le 19/05/2021.

³⁸² Anecdote relatée dans le spectacle « Dany Boon : Des Hauts-de-France », 2018.

pas sur leur propriété, les habitants eux-mêmes ne se prononcent pas directement. Les élus sont donc responsables ici des usages du territoire et de l'image qui va en être donnée. Les habitants sont d'ailleurs, nous le verrons plus loin, très inégalement informés et intégrés aux tournages qui ont lieu dans leur commune.

Bien des films sont ainsi tournés dans des quartiers en marge des deux régions : quartiers populaires et/ou industriels (Marchienne-au-Pont, coronas d'Arenberg³⁸³, courées de Roubaix), des grands ensembles (Droixhe, le quartier du Chemin-vert à Boulogne-sur-Mer où est tourné *Les Pires*, de L. Akoka et R. Gueret, 2022).

Si le tournage, y compris les prises de vue, implique de respecter le droit à l'image des personnes – sauf dans les cas où on estime que le consentement est tacite (scènes de rue, manifestation publique...) – et si une autorisation est nécessaire pour la prise de vue d'un bâtiment de caractère remarquable dont l'architecte est vivant ou disparu il y a moins de 70 ans - les propriétaires ne disposent pas d'un droit exclusif sur l'image de leur bien immobilier ; le cinéaste qui tourne dans une rue (comme Bruno Dumont à Bailleul dans ses deux premiers films) n'a donc pas besoin d'une autorisation des propriétaires des maisons et immeubles (sauf si le propriétaire parvient à démontrer que l'apparition de son bien à l'écran est source d'un préjudice)³⁸⁴.

❖ *Les alternatives face aux blocages*

En cas de refus de l'autorisation de filmer les lieux convoités ou de négociation difficile, différentes alternatives s'offrent à la production.

Les grandes villes (Paris, Marseille, Bruxelles) sont ainsi habituées aux tournages sauvages (Rot, 2019) qui existent nécessairement dans les régions étudiées mais dont nous n'avons pas trouvé de traces.

La production peut également se tourner vers un lieu de substitution jugé comparable, remplaçant la ville du Nord initialement envisagée par une autre (Bergues au lieu d'Armentières pour *Bienvenue chez les Ch'tis*), un quartier ouvrier pour un autre, une galerie de mine pour une autre, quitte à modifier le scénario pour l'adapter au nouveau décor. Dans le cas de la série belge *La Trêve* (saison 1), la nécessité de renoncer au lieu de tournage convoité n'a pourtant pas

³⁸³ Pierre Assouline relate le tournage de scènes de *Germinal* rue Taffin, à Wallers, près de la fosse Arenberg, « au cœur d'un coron à l'abandon. Certains bâtiments tiennent encore, d'autres ne sont que ruines, à l'image du chevalement qui se découpe, lugubre, dans le ciel. » (Assouline, 1993, p. 167).

³⁸⁴ Film France, « Autorisations de tournage : généralités », [En ligne], consulté le, <https://locations.filmfrance.net/fr/autorisations-de-tournage-generalites>

entraîné de réécriture majeure du scénario. La série s'articule autour d'un village fictif de l'Ardenne belge nommé Heiderfeld ; la carte topographique (*figure 52*) accrochée dans le bureau du personnage de la bourgmestre permet de noter que ce toponyme fictif prend ici la place de celui de Herbeumont, au sud de l'Ardenne belge et de la province du Luxembourg.

Figure 52 : La carte de la commune fictive de Heiderfeld dans *La Trêve*

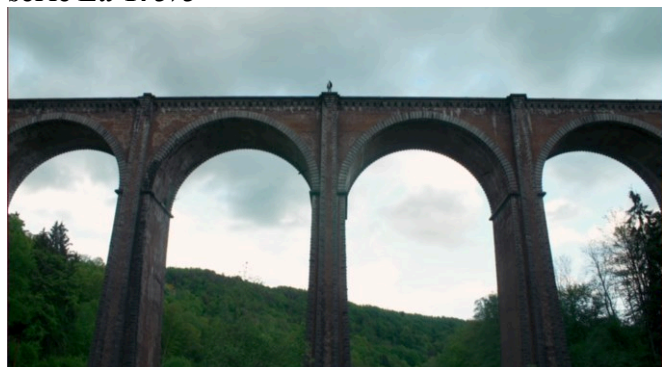


Source : *La Trêve*, saison 1 (2016), capture d'écran.

C'est d'ailleurs dans cette région, aux portes de la Gaume, que la plupart des scènes furent tournées. Le choix d'un nom à consonance germanique dans cette partie de l'Ardenne peut surprendre le spectateur averti et s'explique par l'ancrage spatial initialement prévu par les scénaristes. Ces derniers souhaitaient en effet tourner leur série dans les Cantons de l'Est germanophones ; ils entendaient ainsi exploiter la diversité linguistique de ce territoire que reflètent d'ailleurs les noms des personnages (Brigitte Fischer, Geeraets Dummer, Ines Buisson).

L'impossibilité de dénicher dans les Hautes Fagnes le pont cinégénique essentiel à l'intrigue, finalement trouvé à Herbeumont (le viaduc de Conques, *figure 53*) a conduit l'équipe à repenser en profondeur la géographie du tournage sans qu'elle renonce pour autant aux noms de lieux et de personnages initialement prévus dans le scénario.

Figure 53 : Le viaduc de Conques, lieu clé de la série *La Trêve*



Source : *La Trêve*, saison 1 (2016), capture d'écran.

À l'écran, la série renvoie ainsi l'image d'une Ardenne réagencée, brouillant les limites géographiques et les frontières linguistiques, renforçant le caractère singulier de cette partie de la Wallonie.

Il est même possible de créer l'illusion que le lieu de tournage convoité mais rendu inaccessible est bien celui que l'on voit à l'écran. L'intrigue de la série *Kepler(s)* est profondément ancrée dans la ville de Calais – ses migrants, sa jungle, son port, ses bourgeois ; si quelques plans montrent bien cette ville (l'hôtel de ville, la statue des Bourgeois de Calais d'Auguste Rodin), l'essentiel de l'œuvre dût pourtant être tourné à Dunkerque, terre de repli des cinéastes indésirables dans sa voisine du sud de la Côte d'Opale³⁸⁵. Le même phénomène se produisit par exemple lors du tournage du film de Thierry Binistri *Le Prix du passage*, sorti en 2023.

À plus grande échelle, bien des types d'espaces et en particulier des hétérotopies ou des marges, fréquemment mises en scène, sont souvent reconstitués ailleurs, parfois en studio. Si « la Jungle » de Calais – ou, plus largement, les jungles qui se forment le long de la Manche et de la mer du Nord – a plusieurs fois été filmée par les caméras de télévision ou par des documentaristes (Sylvain George y passe du temps auprès des migrants qu'il va filmer pour *Qu'ils reposent en paix*, Martin, 2014), le tournage d'un film de fiction ou d'une série se heurte à des obstacles de différentes natures : les réticences croissantes de la ville de Calais en particulier, la difficulté de créer et de maintenir un « décor » et des comédiens au cœur de ces marges recomposées en permanence, l'incompatibilité apparente de ces espaces de l'entre-deux avec les contraintes (budgétaires, logistiques, scénaristiques) du tournage et, sans doute, le problème moral que pourrait constituer la mise en scène de ce qui pourra être perçu comme une forme de « divertissement » au cœur d'une tragédie humaine (*figure 54*).

Prisons, commissariats, morgues, hôpitaux, sont autant d'espaces qui seront reconstitués au sein de friches, au plus près des autres lieux de tournage (la friche hospitalière de Sainte-Ode pour *La Trêve* ou de Lens pour le commissariat de *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*, celle de la filature Le Blan pour *HPI*, l'ancien bâtiment de la Banque de France à Lens dans lequel sont créés un commissariat, une cellule, une morgue pour la saison 2 de *Les Témoins* etc.). Le commissariat central de Roubaix (*figure 55*), décor majeur de *Roubaix, une lumière* de Desplechin, est ainsi recréé en mobilisant différents décors de la métropole lilloise ; si la façade

³⁸⁵ « la Ville de Calais n'est pas vraiment friande des projets qui exposent au grand jour la situation migratoire qu'elle doit gérer quotidiennement » explique la production de *Kepler(s)* au journal *Nord Littoral* le 15/03/2019. <https://www.nordlittoral.fr/13532/article/2019-03-15/dans-la-serie-keplers-dunkerque-devient-calais#:~:text=Officieusement%20car%20la%20Ville%20de,eu%20un%20accueil%20très%20favorable%20!%20>

et les bureaux du commissariat diégétique sont créés dans le bâtiment de l'ancienne CPAM (Caisse primaire d'assurance maladie) roubaisienne de la rue du grand chemin, plusieurs véritables commissariats (ceux de Roubaix, Tourcoing, Villeneuve d'Ascq) ouvrent ponctuellement leurs portes à l'équipe de tournage pour compléter le décor central.

Figure 54 : La reconstitution d'une « jungle » dans la série *Kepler(s)*



Source : *Kepler(s)* (2019), capture d'écran.

Figure 55 : Quand le décor se mêle au paysage du quotidien : le faux commissariat de Roubaix

Source : *La Voix du Nord*, 01/12/2018.



Une fois prise la décision d'ancrer le tournage dans la région, l'équipe dispose donc d'un large éventail d'outils et d'alternatives pour surmonter les contraintes et résistances rencontrées lors de la quête des décors.

1.2.3 La tentation de négocier le tournage et d'en faire un élément de promotion du territoire

❖ Exploiter le moment du tournage

Dans le cadre de ces discussions initiales, il peut être tentant, pour l' élu en particulier, de s'assurer qu'une image positive sera donnée de son territoire, comme si le tournage pouvait être mis au service d'une forme de marketing territorial. Cela est particulièrement le cas lorsqu'une commune s'apprête à recevoir une part importante du tournage de l'œuvre (lorsque l'organisation de celui-ci s'inscrit dans un espace polarisé voire hyperpolarisé) et/ou que cette dernière promet de potentielles retombées ne serait-ce que médiatiques en raison de l'identité du réalisateur (Claude Berri, Dany Boon), de la popularité des comédiens (Dany Boon, Clint Eastwood³⁸⁶), de la nationalité ou du budget de la production (fiction anglo-saxonne, comme *The Fifth Estate/Le Cinquième pouvoir* ou chinoise, comme la série *Mr Right*), du genre, du titre et de l'intrigue de l'œuvre filmée (*Dunkerque*, *Saint-Omer*).

Une telle négociation est toutefois en contradiction avec la liberté créative du cinéaste qui ne saurait s'engager – à l'exception de Dany Boon lorsqu'il présente *Bienvenue chez les Ch'tis* – à valoriser un territoire et à en renvoyer une image positive³⁸⁷. À l'inverse, les élus ou les propriétaires du lieu convoité peuvent aussi nourrir une inquiétude, suspectant le cinéaste de venir puiser au sein de la marge des images qui risquent d'entretenir les clichés ou d'accentuer une stigmatisation du territoire. C'est ce que redoutèrent par exemple les proches des derniers habitants de la cité des électriciens à Bruay-la-Buissière³⁸⁸ lorsqu'ils assistèrent à la mise en décor du lieu (tas de moules sur le sol, succession de façades de cafés vantant les bières locales, empilement de canettes...) ou encore les acteurs du patrimoine minier du Nord-Pas-de-Calais³⁸⁹ lorsqu'ils reçoivent des équipes de tournage (y compris pour la télévision) à la recherche d'images de cités minières. De même, les producteurs de la série *Baron Noir*,

³⁸⁶ En septembre 2017, le maire d'Arras profite de son passage (pourtant bref) dans le cadre du tournage de *The 15 :17 to Paris/Le 15h17 pour Paris* – qui revient sur l'attentat manqué dans le Thalys le 21 août 2015 dont le dénouement a eu lieu dans la gare arrageoise – pour lui remettre la Médaille d'honneur de la Ville au nom de la population.

³⁸⁷ Jean-Paul Rouve, à propos de son film *Quand je serai petit*, tourné dans le Dunkerquois : « Le Nord est mis en valeur. Je ne filme pas le chômage. Ce film donne envie de venir, même si je n'ai pas fait un film pour l'office de tourisme » (cité in Joos, 2017, p. 15).

³⁸⁸ Entretien avec Madame Jocelyne Perry, fille de l'une des dernières habitantes de la cité des électriciens, le 04/08/2021.

³⁸⁹ Entretien avec Madame Marie Patou, chargée de mission Patrimoine-Éducation, Réseaux internationaux, médiation culturelle, Mission Bassin minier, le 02/06/2021.

explorant la face cachée du monde politique, durent lever les inquiétudes du maire, Patrice Vergriete, pourtant très favorable aux tournages³⁹⁰.

Une telle négociation est donc risquée et incertaine, pouvant conduire le cinéaste à renoncer au lieu convoité au profit d'un autre ou à faire des promesses sans lendemain. Les professionnels du cinéma sont d'ailleurs passés maîtres dans l'art d'amadouer voire de leurrer un pouvoir municipal réticent, en restant parfois flous sur la nature du scénario, voire en filmant sans autorisation (Rot, 2019). L'exigence de contreparties est donc rare ou prend la forme de demandes relativement modestes : permettre aux écoliers d'assister au tournage d'une scène ou aux habitants de découvrir le plateau, de rencontrer les comédiens (à Oudezeele lors du tournage de *La Ch'tite famille* par exemple). À Bergues, Jacques Martel confirme³⁹¹ qu'aucune compensation ne fut demandée à la production ; il explique qu'il convainquit le maire d'accepter le tournage gratuitement en promettant une mise à disposition de tous les équipements (salles, barrières etc.). Pour cet élu qui s'était battu pendant des années pour faire connaître le patrimoine de sa ville – qu'il qualifie de « belle endormie » – cette offre de tournage représentait en elle-même un coup de communication exceptionnel qu'il était inimaginable de ne pas saisir. Dès la phase de repérage, il a toutefois l'intuition qu'il sera possible d'exploiter le tournage qui va avoir lieu.

Depuis l'impact spectaculaire du tournage de *Bienvenue chez les Ch'tis* sur la ville de Bergues, il nous semble exister une plus grande prise en compte des effets potentiels d'un tournage et de l'intérêt d'en conserver des traces, incitant à évoquer très tôt, lors des tournages majeurs, le sort des décors ou les questions de copyright³⁹². Ce point est ainsi abordé précocement par les acteurs locaux de Hirson et de Momignies lors du tournage de *Rien à déclarer* ; de même, l'équipe du site d'Arenberg Creative Mine songea à conserver certains décors (dont la galerie de mine) lorsqu'elle accueillit la série *Germinal*.

Tout tournage dans la région fait désormais, presque systématiquement, l'objet d'une communication (sur les réseaux sociaux) par Wallimage ou Pictanovo. Le plus souvent, on annonce l'imminence du tournage en restant assez évasif à propos de sa localisation pour ne pas le perturber et, une fois la scène tournée, on communique alors sur le tournage qui vient d'avoir lieu dans telle ou telle commune.

³⁹⁰ « J'avais peur de l'association Dunkerque/tous pourris. » (dans *L'Opinion*, 22 mars 2018).

³⁹¹ Entretien avec l'auteur le 19/06/2021.

³⁹² Sue Betton rappelle la désillusion de certains acteurs locaux qui accueillirent le tournage de scènes de *Harry Potter* ou de *The Hobbit* mais ne purent en tirer profit faute de pouvoir exploiter les images des films en question (Beeton, 2016).

Les grandes villes (Lille, Roubaix, Tourcoing, Charleroi) communiquent elles-mêmes de plus en plus, notamment sur leur site Internet ou sur leurs réseaux sociaux, sur les tournages qu'elles accueillent. Ici aussi, la diffusion des informations se fait plutôt en aval du tournage pour les mêmes raisons ; elle peut commencer pendant voire avant le tournage quand le secret ne peut plus être gardé en raison de la notoriété des acteurs du projet.

Le suivi des tournages presque permanent par les médias locaux – et la diffusion rapide des informations sur les réseaux sociaux – rend en effet difficile d'assurer la confidentialité du tournage. Au quotidien, les tournages de films et de séries dans les deux régions bénéficient presque systématiquement d'une couverture médiatique au moins locale (*La Voix du Nord, Wéo, Sudinfo...*) voire nationale (France 3, RTBF...). S'il n'est guère pensable d'imposer au cinéaste de prendre part à la communication en faveur du territoire, c'est donc pendant cette phase de tournage que les acteurs locaux peuvent tirer profit de l'intérêt médiatique pour faire passer un message ou valoriser le territoire. À Roubaix, la présence d'un tournage permet par exemple aux élus de souligner l'attractivité de la ville, la place qu'elle accorde aux arts et à la culture, la richesse et la diversité de son patrimoine.

La ville de Namur accueille en 2016 le tournage du film *Les Visiteurs – La Révolution*, nouveau volet d'une série de comédies de Jean-Marie Poiré qui ont été de grands succès populaires ; comme cela est souvent le cas en Belgique, la ville reçoit ici le tournage, très médiatisé, d'une œuvre dans laquelle elle ne sera pas nommée et même peu identifiable à l'écran. C'est donc le moment même du tournage qui doit être exploité, en profitant de sa médiatisation exceptionnelle pour valoriser la ville comme lieu de tournage. Maxime Prévot, le bourgmestre de la ville confie ainsi à la presse :

« Il est clair que le spectateur français ne va pas se dire à la sortie du film : je vais aller visiter Namur. [...] Avec la venue d'une belle brochette de personnalités, la couverture médiatique a été importante. [...] Mais ce qui est important, ce n'est pas d'utiliser le film comme vitrine promotionnelle auprès du spectateur, mais d'utiliser le tournage du film comme élément promotionnel. [...] On peut véhiculer l'image qu'il s'agit d'une terre propice aux tournages de films. [...] C'est la répétition des tournages qui permettra de mesurer un effet positif, tant du point de vue économique que dans la notoriété »³⁹³.

❖ *Quand le tournage fait événement*

Certains tournages, sans nécessairement être pensés comme tels par la production ou par les acteurs locaux, font événement.

³⁹³ Veronesi Magali, « *Les Visiteurs 3* : quelles retombées ? », *La Libre*, 02/04/2016 [en ligne], consulté le 23/06/2023.

Ce fut déjà le cas, en 1964, de celui de *Week-end à Zuydcoote* de Henri Verneuil, production française qui se veut spectaculaire, mobilisant de nombreuses stars du cinéma (Jean-Paul Belmondo, Jean-Pierre Marielle, Pierre Mondy) et replongeant le territoire dans l'ambiance des mois de mai-juin 1940. Les médias nationaux suivent le tournage et les badauds se pressent autour du plateau pour assister au spectacle³⁹⁴.

Plus tard, le tournage de *Germinal* par Claude Berri est volontiers qualifié dans la presse d'événement. Le plateau est constamment placé sous le regard des journalistes et des photographes des médias locaux comme nationaux (l'émission « Envoyé spécial » lui consacre un reportage). Par une mise en abyme, le tournage lui-même fait ainsi l'objet d'un film (il en sera de même pour *Dunkerque*), tandis que Pierre Assouline obtient l'accès au plateau pour rédiger le journal du tournage (Assouline, 1993) et que le photographe Benoît Barbier immortalise l'événement en vue d'un autre ouvrage intitulé *Germinal Blues* (Barbier, 1993).

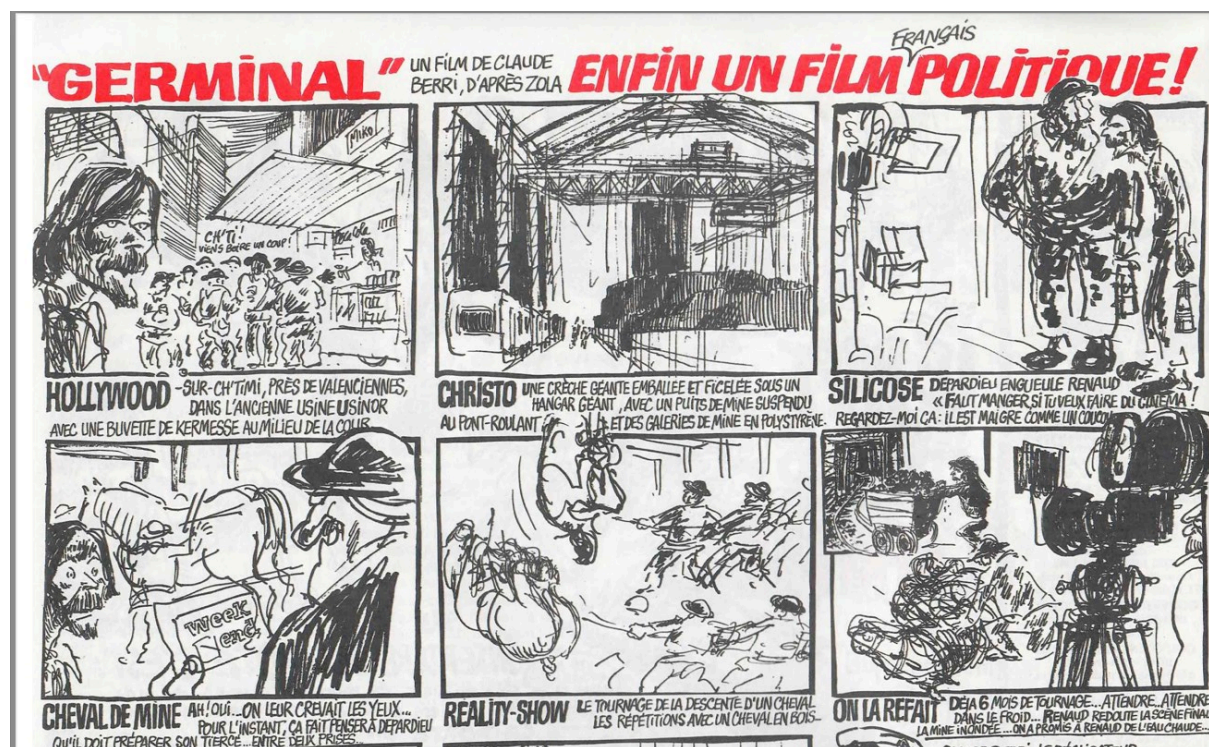
Les pôles du tournage (la fosse Arenberg, le village de Paillencourt) voient défiler les personnalités (Jack Lang, Hervé Bourges, Hubert Védrine, François Pinault etc.) ; le dessinateur Cabu vient, pour le journal *Charlie Hebdo*, assister à ce spectacle exceptionnel, y compris par ses décors (*figure 56*) : les marges minières sont devenues spectaculaires, « hollywoodiennes », le temps du tournage qui annonce déjà un changement de regard sur des sites que l'on voyait encore à l'époque comme les stigmates d'un passé industriel révolu.

La mémoire de l'événement est réactivée par le tournage de la série *Germinal*, annoncé dans la presse locale et nationale en octobre 2020, qui suscite une curiosité médiatique comparable³⁹⁵ (le tournage inspirant lui aussi un livre qui sort au moment de la diffusion de l'œuvre – Chalmet, 2021 – et un documentaire, « *Germinal*, le souffle du Nord », diffusé sur France 2) et bien des communes se portent volontaires pour intégrer le réseau des décors qui vont être utilisés.

³⁹⁴ Reportage diffusé le 26/06/1964 par l'ORTF. <https://france3-regions.francetvinfo.fr/hauts-de-france/1964-reportage-sur-le-tournage-de-week-end-zuydcoote-l-ancetre-de-dunkirk-1004337.html> La médiatisation semble forte pour chaque tournage de Jean-Paul Belmondo, comme celui de *Le Corps de mon ennemi* dans la métropole lilloise en 1976 : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/rcc00013310/tournage-du-film-le-corps-de-mon-ennemi>

³⁹⁵ La série est une coproduction internationale entre France Télévision, la Rai et la ZDF, ce qui permet d'en accroître le budget. En France, elle doit être une « locomotive » du nouveau service de vidéo à la demande, Salto (disparu en 2023).

Figure 56 : Le plateau de *Germinal* vu par le dessinateur Cabu dans *Charlie Hebdo* : vers une artialisation du regard porté sur les marges minières ?



Source : *Charlie Hebdo* n°33, 10 février 1993.

Pierre Assouline décrit ainsi l'œuvre de Cabu (Assouline, 1993, p. 327) :

« Sous son crayon, la buvette installée dans la cour transforme cet ancien site d'Usinor en Hollywood-sur-Ch'timi, les galeries enveloppées d'une bâche plastique protecteur et solidement encordées deviennent des œuvres de Christo, la descente du cheval de mine relève du *reality-show*, les caravanes dans lesquelles reposent les acteurs ressemblent furieusement à des corons-à-rouettes et les services de maquillage seraient bien inspirés de lancer des produits dérivés de *Germinal*, notamment un parfum « Neuf heures au fond » [...] »

Dans certains cas, le tournage s'impose immédiatement ou progressivement comme un événement perçu comme tel, ne serait-ce que par les médias, sans qu'il n'ait nécessairement été pensé par les acteurs du territoire.

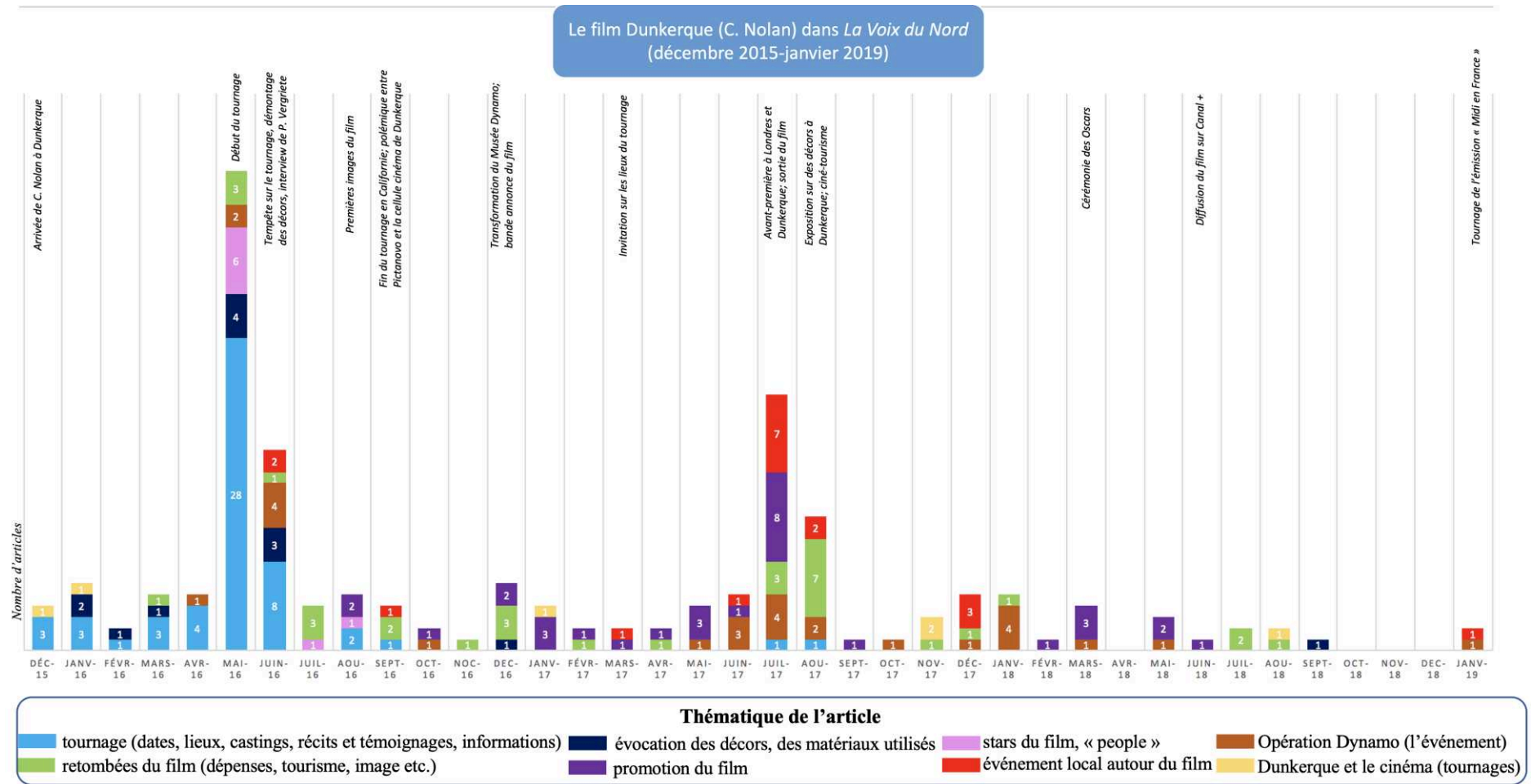
La communication sur l'événement que constitue le tournage devient plus réfléchie et planifiée, du moins exploitée, par la municipalité lors du tournage de *Dunkerque* en 2016. Dès la phase de repérage, la ville a anticipé la forte médiatisation et les possibles retombées qu'allait assurer le tournage de la superproduction. De fait, il ne se passe quasiment pas un jour sans que la presse (*figure 57*) n'évoque le tournage en cours en le feuilletonnant. Cette couverture médiatique continue et exceptionnelle est à la fois le fruit d'une forte curiosité des médias – et du public – pour l'événement en cours et pour les stars (en particulier le chanteur Harry Styles)

qui se concentrent à « Malollywood »³⁹⁶ et d'un accompagnement de la municipalité qui met en scène, communique et cherche à garder des traces de l'événement international qu'elle reçoit (*tableau 5*).

L'exploitation du tournage par le territoire d'accueil reste toutefois rare et difficile. Les tournages sont, le plus souvent, brefs (quelques heures, quelques jours sur le lieu), parfois peu ouverts au public (studios fermés, décors privés), dispersés et itinérants au sein de la commune, concernant des œuvres à faible notoriété voire confidentielles.

³⁹⁶ Le néologisme, inventé par les journalistes, fait référence à la station balnéaire de Malo-les-Bains, au sein de l'agglomération dunkerquoise, où est implanté le plateau. Ce type de néologisme, fréquemment et hâtivement décliné dès qu'un tournage un peu ambitieux s'installe sur un lieu, semble promettre à la marge concernée un changement de statut et une centralité culturelle et cinématographique nouvelle.

Figure 57 : Le suivi du tournage du film *Dunkerque* dans la presse régionale



Conception et réalisation : Nicolas Marichez, 2019. Source : *La Voix du Nord*.

Tableau 5 : Les formes possibles de la communication municipale autour du tournage (le cas de *Dunkerque*)

Temps du tournage	Stratégie possible de médiatisation
Avant le tournage sur les lieux	<ul style="list-style-type: none"> - Accès au script. - Négociation sur le copyright avec la production, sur l'intégration du nom « Dunkerque ». - Familiarisation avec les lieux de tournage prévus ; négociation sur l'accès aux lieux envisagés. - Établissement d'un calendrier. - Définition du rôle de la cellule cinéma pendant le tournage. - Communication maîtrisée d'informations, anecdotes et surprises en lien avec le film. - Réactivation locale du souvenir du tournage de <i>Week-end à Zuydcoote</i>.
Pendant le tournage	<ul style="list-style-type: none"> - Prise de photos sur le tournage, réalisation d'un film. - Feuilletonnisation des étapes du tournage et de l'arrivée des stars (acteurs puis engins : arrivée du Maillet-Brézé, classé Monument historique, puis de Rogaland, puis l'armada des « little ships » etc.). - Informations à la presse sur le tournage et sur l'offre touristique en lien avec l'Opération Dynamo (travaux du Musée), sur l'image et les atouts de la ville. - Invitations pour assister au tournage. - Conférences de presse.
Après le tournage	<ul style="list-style-type: none"> - Informations à la presse, bilan et perspectives avec calendrier. - Vente de produits en lien avec le film. - Conception, distribution de documentation marketing (flyers, site Internet...). - Installation de panneaux, plaques ... sur les lieux de l'événement. - Entretien du souvenir de l'événement au rythme de la diffusion du film (bande annonce, avant-première, moment de la sortie, récompenses dans les festivals, sortie DVD, diffusions TV, anniversaire etc.).

Conception et réalisation : Nicolas Marichez, 2019, d'après ROESCH S., op. cit., « film tourism marketing guidelines », p. 37.

2. La mise en décor du lieu de tournage

2.1 La transformation du lieu de tournage

2.1.1 À la veille du tournage

Les semaines qui précèdent le tournage sont rythmées par des visites, déterminantes, des membres de l'équipe qui viennent sillonner le territoire, le tester et, dans le cas du cinéaste, tisser du lien avec lui. Ce temps lui permet d'affiner et de valider le repérage, de s'imprégner d'une bien hypothétique « âme des lieux », de s'assurer que la « magie » du cinéma pourra opérer, voire, comme nous l'avons vu, de poursuivre son cheminement créatif en s'inspirant du lieu. Ces visites de terrain du cinéaste – du cinéaste-géographe³⁹⁷ (Tufféry, 2011) parfois – constituent une expérience spatiale qui aura nécessairement des effets sur l'agencement du tournage.

Lorsque les caméras de FR3 le filment pour le Journal télévisé du 18 janvier 1992³⁹⁸, Claude Berri en est à sa sixième visite du site minier de Wallers-Arenberg. Il y mesure l'écart entre le territoire réel et celui qu'il imaginait et entend filmer, retranchant mentalement du paysage les couches les plus récentes pour essayer de retrouver les formes du XIX^e siècle. Le site de la fosse d'Arenberg qui n'existait pas à l'époque de Zola³⁹⁹ apparaît finalement peu à l'écran⁴⁰⁰. Berri confie en effet son désir de retrouver le regard que Zola porta sur les lieux plus d'un siècle plus tôt et qui lui inspirèrent les croquis qu'il crayonna dans ses *Carnets d'enquête* (figure 58). Il s'impose ce même souci d'« authenticité » dans sa manière de montrer ce Bassin minier. Comme Zola, Berri a mené, en amont du tournage, un impressionnant travail d'enquête de terrain et de documentation, avec l'appui des assistants à la mise en scène qui publient des annonces dans *La Voix du Nord* et collectent les photographies de sites ou de maisons qui pourraient être utilisés. Le recherche de lieux va de pair avec le recrutement des comédiens qui, comme dans le roman, doivent être en harmonie avec le milieu de la mine. Pierre Assouline

³⁹⁷ Nous empruntons à Christophe Tufféry (Tufféry, 2011) la notion de « ciné-géographe » ou « géo-cinématographe » ; il renvoie à des cinéastes qui décrivent le monde (ou un monde), interroge la manière dont les personnages font avec l'espace, porte un regard et une réflexion sur les lieux, les territoires, les paysages, ont le goût des cartes, de l'observation de terrain, des croquis, de l'aménagement des décors. <https://spacefiction.fr/2011/06/01/eric-rohmer-a-geo-film-maker-of-town-eric-rohmer-un-geo-cinematographe-de-la-ville/>

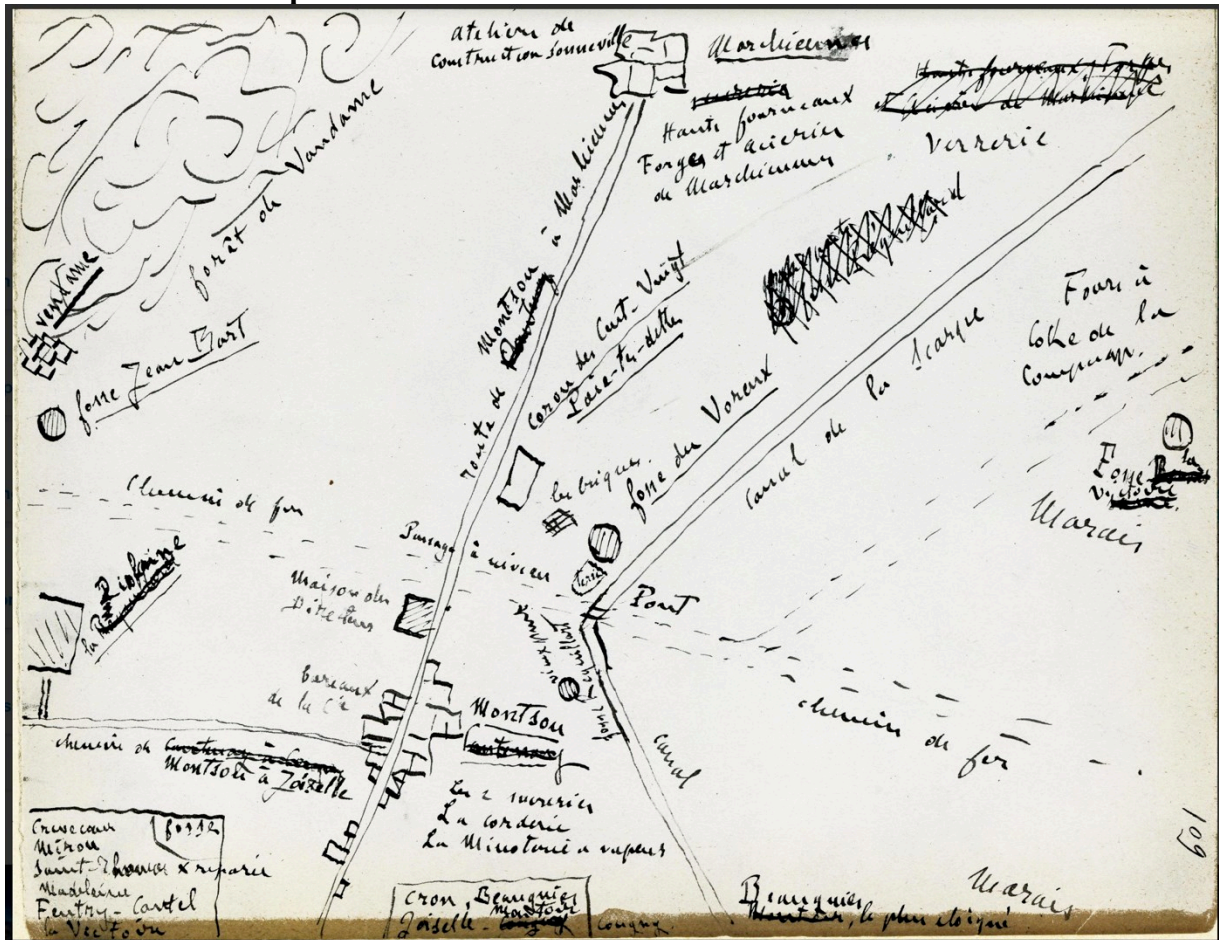
³⁹⁸ Site de l'INA, <https://fresques.ina.fr/memoires-de-mines/fiche-media/Mineur00003/wallers-arenberg-preparation-et-reperages-du-film-germinal.html>

³⁹⁹ Fondé au tout début du XX^e siècle puis progressivement étendu et modernisé, comme le rappellent les multiples nuances architecturales des bâtiments du site.

⁴⁰⁰ La série *Germinal*, au contraire, s'accommode de l'anachronisme et exploite largement le décor que constitue la fosse alors patrimonialisée.

précise ainsi qu'Evry Figliani, responsable du casting, privilégia les figurants aux visages marqués ou dont l'histoire était intimement liée à l'univers minier (Assouline, 1993).

Figure 58 : Partir du territoire réel pour penser l'espace fictionnel : la cartographie de Zola dont Berri s'inspire



Pour écrire *Germinal*, Zola fit l'expérience de la marge spatiale et sociale (en arpentant le Valenciennois pendant huit jours en février 1884), dont il tira « *Mes notes sur Anzin* ». Observant d'abord la surface, le relief des terrils, la silhouette et les couleurs des paysages miniers, il explore ensuite les profondeurs des galeries (dans la fosse de Denain), dressant finalement une topographie d'ensemble (exposée dans le petit musée d'Arenberg) à laquelle Berri s'efforce d'être fidèle – même s'il prend quelques libertés avec le roman, notamment dans la couleur qu'il entend donner à son film, « celle de la brique, de la terre et de l'absence de végétation » (Gural-Midgal, p. 66).

2.1.2 Le recrutement des figurants dans la région

La bienveillance générale à l'égard des tournages s'explique aussi par la fréquente intégration, sous des formes diverses (casting, emprunt d'accessoires, approvisionnement en matériel, location de maisons, ouverture au public...), des habitants, moyen également d'en faire de bons ambassadeurs du film.

Ainsi, les castings s'adressent bien souvent aux habitants des Hauts-de-France – on rappelle que Pictanovo insiste sur l'ancrage local de la fiction – ou de Wallonie. L'aventure de *Germinal* revêt un caractère exceptionnel dans la mesure où de nombreux mineurs furent recrutés pour l'occasion ; pour beaucoup, l'expérience ressemblait presque à un travail de deuil, de mémoire, en rejouant une dernière fois le rôle du mineur, dans un cadre pour le coup *extra*-ordinaire. Nous verrons d'ailleurs à quel point cet investissement des mineurs dans le film a favorisé l'émergence d'une conscience patrimoniale qui a contribué à sauver le site d'Arenberg. En dehors du tournage, les mineurs furent aussi associés au projet par leurs témoignages.

À Dunkerque, des files de volontaires se forment régulièrement à l'annonce des castings et nombreux sont les habitants qui y ont participé (ou ont des proches qui l'ont fait). La participation à l'aventure de C. Nolan a mobilisé 2 000 figurants, souvent locaux, à l'image du jeune étudiant nordiste Mathias Novais Luque dont le regard inquiet, retenu dans la bande-annonce du film, a fait le tour du monde en quelques heures (*figure 59*).

Figure 59 :
De la figuration à la visibilité mondiale



Source : *Time*, juillet 2017.

À Bergues, l'ensemble des habitants qui la composent ont évidemment été associés au tournage, comme spectateurs, comme figurants – plus de 1 000 personnes se présentèrent au casting, pour 400 finalement retenus –, comme « facilitateurs ». Certains prêtèrent ainsi leur maison (2000 euros pour la journée), comme Sylviane et Marc Bourel, propriétaires de la maison de Madame Bailleul dans le film, restée célèbre pour la scène du petit-déjeuner ch'ti (*figure 60*).

Figure 60 :
Habiter un décor : la maison de « Madame Bailleul » dans *Bienvenue chez les Ch'tis*



Source : office de tourisme des Hauts de Flandre, 2019.

2.1.3 L'inégal travail de mise en décor

La presse suit, le cas échéant, la mise en décor des lieux, manifestation la plus visible et potentiellement spectaculaire de l'imminence du tournage et de l'immersion de l'espace diégétique dans le territoire réel. Dans bien des cas cependant, le décor de cinéma relève plus de « l'invisible » que du « gigantisme » (Puaux, 2008), de l'ordinaire que de l'extraordinaire, peut-être plus encore pour les nombreux films dits « du réel » ou « sociaux » tournés dans les deux régions. Dans le cinéma de Dumont ou des Dardenne, la création de décors passe même par une phase d'affadissement de l'espace, d'invisibilisation du patrimoine. Bruno Dumont répond ainsi au journaliste qui l'interroge sur sa manière de filmer la ville de Bailleul :

Journaliste : J'ai l'impression que vous avez fait du retrait dans Bailleul, des personnages, l'animation dans les rues, non ?

Bruno Dumont : « La représentation de la vie dans Bailleul est tout à fait inexacte par rapport à la vie de Bailleul. J'ai retiré. C'est plutôt une recherche de simplicité. Il faut que tous les éléments à l'image et au son soient simples ; qu'il n'y en ait pas trop [...] Le p'tit casino [du film], c'est le p'tit casino [réel]. [...] Il est en connexion avec le réel, avec le reste. Il irradie quelque chose. C'est pas une construction intellectuelle ; sinon, je ferais un décor. Si c'est un décor, c'est une construction intellectuelle »⁴⁰¹.

Dans beaucoup d'œuvres liées au « cinéma du réel » tournées dans le Nord et en Wallonie, la « fabrication » du décor est ainsi relativement discrète, comme s'il s'agissait de montrer le

⁴⁰¹ Bruno Dumont, entretien avec Philippe Rouyer, *La Vie de Jésus* (DVD, 2014).

territoire tel qu'il est, constituant en lui-même, sans artifice, le décor du film. Tout se passe comme si on ne venait pas tant y « planter le décor » – processus exogène – que se planter au cœur d'un décor préexistant. Cette impression est pourtant trompeuse puisqu'il y a toujours, nécessairement, un repérage, des choix, un tri (pour que le décor soit fidèle aux représentations collectives de l'espace mis en scène), des adaptations, même discrètes, des lieux qui seront finalement filmés.

Quelques tournages, ponctuellement, détonnent par le caractère monumental et dès lors événementiel de la mise en décor. Les films de Berri, de Nolan ou encore *La Guerre des Lulus* de Yann Samuel⁴⁰², exigèrent un lourd et coûteux travail de conception, de fabrication, d'installation du décor. Ces mises en décor spectaculaires du territoire⁴⁰³, qui plus est de la marge, sont volontiers médiatisées, d'autant qu'elles relèvent souvent de grosses productions susceptibles de toucher un large public.

Si Arenberg accueille les équipes techniques et sert de cadre à quelques scènes du film (les scènes de révolte, quand les mineurs en grève incendient le bureau du directeur et coupent les cages d'ascenseur avant de gagner la fosse Jean Bart), les scènes extérieures sont, pour la plupart, tournées ailleurs dans le Valenciennois. Le haut lieu de l'intrigue, la fosse du Voreux, fut créé de toute pièce dans la commune de Paillencourt, au sud-ouest de Valenciennes, au milieu d'un champ de betteraves, sur les bords de la Sensée. La population locale vit alors sortir de terre, en une dizaine de mois, cet imposant décor d'un autre âge, fascinant et éphémère, qui devint vite une attraction majeure. Ce décor fut sans doute inspiré d'une gravure d'époque trouvée au musée voisin de Lewarde (Gural-Midgal, 2017). Le (faux) chevalement en bois, moins haut et moins massif que les imposants édifices métalliques qui dominent la fosse d'Arenberg, est davantage conforme aux usages de 1885, de même que la roue à molette actionnée pour faire descendre les mineurs au fond de la mine ; quelques décors de maisons sont construits sur les côtés, tandis qu'on déploie les tentes de l'équipe de tournage à proximité. C'est essentiellement dans l'obscurité que ce décor semble prendre vie, à la lumière des flammes. La magie du cinéma fait donc apparaître au sein d'une marge rurale le fantôme d'un centre économique ancien que des effets spéciaux enfument ; en cela, la conception et l'édification du décor prennent presque ici des allures de projet urbain apparemment pharaonique mais factice dont le chef décorateur, Than At Hoang, fut le maître d'œuvre (*figure*

⁴⁰² Le petit village d'Ors, dans le Cambrésis, accueille sur sa place principale le décor d'un village en ruines factice comportant treize maisons évoquant celui de la bande dessinée de Vincent Lemaire/Hardoc qui ne manque pas d'attirer les caméras de télévision : <https://www.youtube.com/watch?v=bIZJ7tlohcY>

⁴⁰³ Les décors et costumes constituent le deuxième poste budgétaire de *Germinal* de Berri (27,5 millions de francs).

61). La mise en décor s'étend au-delà de la seule fosse construite de toute pièce : les terrils voisins sont noircis, les talus sont aménagés, un énorme ventilateur est installé pour faire frémir les épis de blé etc. (Assouline, 1993, p. 11).

Figure 61 : Le décor de *Germinal*, de sa conception à son habitation éphémère

a) Dessin préparatoire de Than At Hoang pour le film, 1992



Source : Centre historique minier de Lewarde, « La mine fait son cinéma », juillet 2022 (Cote Arch 13279, Centre Historique Minier).

b) Construction et mise en scène du décor du Voreux, 1992



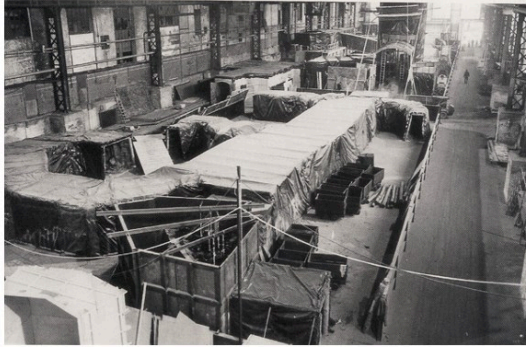
Sources : Photographie anonyme et Barbier, 1993, p. 4.

L'intrigue de *Germinal* se déroule aussi sous le sol, au fond de la mine. Pour cela, une gigantesque galerie en « carton-pâte » étendue sur 600 mètres est créée et installée dans un hangar, sur le site d'une ancienne usine sidérurgique de Trith-Saint-Léger, le tournage donnant à nouveau un nouvel usage inespéré à un ancien espace industriel abandonné (*figure 62*). Le souvenir de cette mise en décor explique sans doute l'intérêt médiatique fort et précoce suscité

par l'annonce du tournage de la série *Germinal*, riche en décors situés plus ou moins sur le même territoire.

Figure 62 : la construction d'une galerie de mine pour *Germinal* (le film puis la série)

La reconstitution de la galerie de mine pour le film de Berri dans un hangar de Trith-Saint-Léger :



La reconstitution d'une galerie pour la série *Germinal*, vingt ans plus tard, sur le site d'Arenberg Creative Mine :



Sources : Barbier, 1993 et *La Voix du Nord*, 30/08/2021.

Les cas de mise en décor spectaculaires, dans les régions étudiées, visent souvent à évoquer un passé plus ou moins lointain (*Germinal*, *Dunkerque*, *La Guerre des Lulus*), perturbant l'espace-temps sur le lieu de tournage⁴⁰⁴. À Dunkerque, la phase d'installation et de retrait du décor participe à l'événementialisation du tournage et inspire photographies, films et, plus tard, expositions dans la ville (*photographie 8*). La construction des décors et, en particulier, celui de la jetée Est, présentée comme un chef d'œuvre de Guy Belegaud censé rappeler celle des années 1930 dont il ne reste quasiment plus rien, donne lieu à de multiples articles dans la presse locale ; *le Phare dunkerquois* s'interroge ainsi, avant même son installation, sur le caractère éphémère ou pérenne de l'équipement attendu.

Les cas de mise en décor spectaculaires marquent mais sont rares. Bien souvent, la mise en décor est discrète, légère, ce qui ne veut pas dire qu'elle suscitera pour autant l'indifférence des habitants ou des médias. Elle n'est par ailleurs pas nécessairement un processus de valorisation esthétique ou de sublimation du lieu ; le tournage peut ainsi exiger un enlaidissement des lieux (cité des électriciens⁴⁰⁵) qui peut lui aussi intriguer.

⁴⁰⁴ Dès le 16 mai 2016, les rues de Malo-les-Bains commencent leur transformation : les sacs de sable sont entreposés pour figurer des murs de protection ; on masque les portes et fenêtres, on dissimule les passages piétons, on change les plaques des rues ; notons toutefois que la décision de rebaptiser la « rue des Fusillés » « rue du marché » alors qu'elle se nommait, en 1940, « rue du Maréchal-Pétain », rappelle que le film est peut-être plus une œuvre de mémoire que d'histoire.

⁴⁰⁵ Dans un reportage de « 13h15 le samedi » (23/01/2021), les caméras de France 2 suivent le tournage d'une scène de la série *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie* au cœur de Lille. L'équipe a transformé une petite ruelle

Photographie 8 : La transformation en décor (Dunkerque, Malo-les-Bains) pendant le tournage de *Dunkerque*

a) La métamorphose du Kursaal



Source : images extraites de « Dunkerque », le film, retour sur le tournage, diffusé par la Ville de Dunkerque, <https://www.facebook.com/681010572007946/videos/%22dunkerque%22-le-film-retour-sur/1177795785662753/>

b) La construction et l'esthétisation de la jetée Est



Source : photographies présentées lors de l'Exposition « L'envers du décor » à l'été 2022 à Leffrinckoucke.

2.1.4 Composer avec les imprévus du tournage

Contrairement aux tournages en studio, la mise en décor du territoire réel ne saurait le rendre totalement hermétique aux éléments du milieu dans lequel il s'insère. D'une manière ou d'une autre, ce dernier se mêle nécessairement à la mise en scène et entre en interaction avec le

pavée du Vieux-Lille (entre la rue et la Place Jacques Louchard) afin d'en faire une rue « mal famée » des années 1970 sous la pluie (artificielle), rassemblant autour d'un hôtel « glauque » des prostituées qui proposent leurs services dans la pénombre. Les riverains, défiant le couvre-feu alors en vigueur, assistent, curieux, à ce tournage nocturne, avec amusement.

décor. Sauf à recourir au subterfuge des corrections numériques en post-production, le cinéaste doit apprendre, avec l'aide du chef opérateur, à composer avec les éléments naturels du milieu. Alors que l'opération Dynamo bénéficia d'un temps clément et clair – qui contribua sans doute au « miracle » de Dunkerque en 1940 – Nolan fait de la tempête qui s'abat sur le dunkerquois au moment du tournage un élément imprévu de son scénario. Le ciel sombre et menaçant donnera une couleur plus dramatique encore à l'intrigue et accentuera le sentiment de détresse et d'angoisse des jeunes soldats. D'une manière générale, le milieu littoral impose à l'équipe de tournage de composer avec ses contraintes, comme le reconnaît Nolan :

« Tourner à Dunkerque était loin d'être facile. La marée laisse peu de temps pour filmer les scènes sur la plage. [...] [La météo] est très changeante d'une journée à l'autre, on ne peut pas tellement prévoir le temps qu'il fera. Il faut s'adapter. »⁴⁰⁶

À Bergues, c'est la pluie, censée tomber sur le personnage de Kad Merad au moment où il entre dans la ville, qui se fait prier, au point que l'équipe de tournage doit se résoudre à déployer de grandes rampes à pluie pour simuler les précipitations supposées être si fréquentes dans la région.

Berri quant à lui consulte sans cesse, pendant le tournage de *Germinal*, les services de la météorologie nationale et compose avec leurs prévisions ; la neige, tant attendue pendant l'hiver pour recouvrir le paysage du Voreux, ne vint ainsi à tomber qu'une fois l'équipe partie.

Tourner dans le nord de la France ou en Wallonie expose ainsi à une incertitude météorologique (pluie, vent, luminosité) qui a pu être un facteur dissuasif dans le passé mais auquel les cinéastes savent s'adapter⁴⁰⁷. La luminosité singulière, la grisaille, sont même, dans le même temps, des ressources convoitées pour la création de certaines œuvres (des polars de type nordique par exemple).

Si la météo constitue un premier imprévu, bien d'autres peuvent perturber le tournage. Une mauvaise communication concernant les travaux en cours au sein de la fosse du 9/9bis de Oignies perturbe, en janvier 2021, le tournage de la série *Germinal* et crée un début d'incident relaté par la presse locale⁴⁰⁸.

⁴⁰⁶ C. Nolan, dans Baptiste Savignac, « Dunkerque, cinq anecdotes du tournage racontées par Christopher Nolan », *Le Figaro*, 18/07/2017, [en ligne], <https://www.lefigaro.fr/cinema/2017/07/18/03002-20170718ARTFIG00199-dunkerque-cinq-anecdotes-du-tournage-de-racontees-par-christopher-nolan.php#:~:text=«Tourner%20à%20Dunkerque%20était%20loin,jour%20de%20l'opération%20Dynamo.>

⁴⁰⁷ Bruno Dumont intègre cette part d'incertitude qui contribuera au processus créatif : « J'accepte les aléas et j'en tire profit » (entretien avec Philippe Rouyer, *La Vie de Jésus*, DVD, 2014).

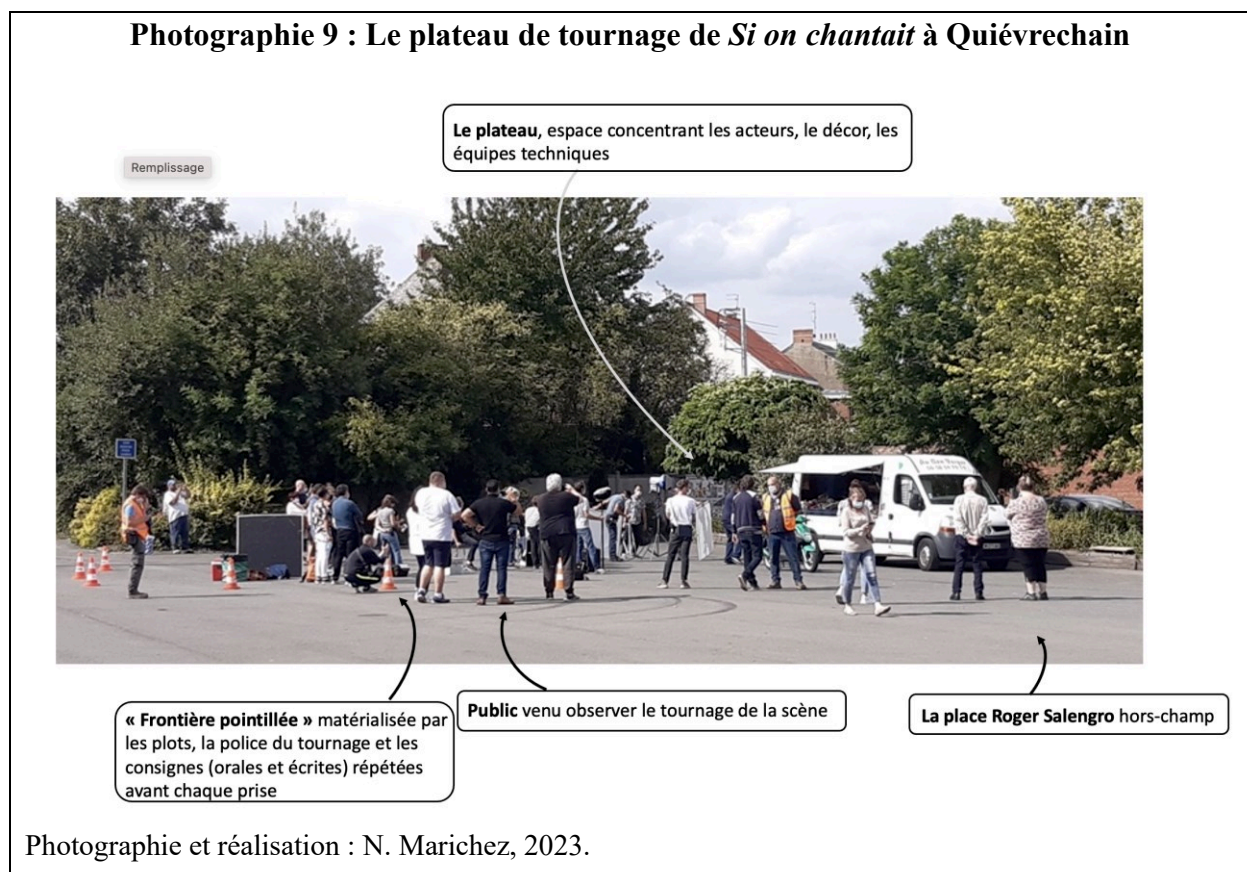
⁴⁰⁸ « Oignies : le tournage de la série *Germinal* chamboulé par l'accès restreint au 9/9 bis », *La Voix du Nord*, 25/01/2021 [en ligne], <https://www.lavoixdunord.fr/925374/article/2021-01-25/oignies-le-tournage-de-la-serie-germinal-au-99-bis-chamboule-par-le-perimetre->

La pandémie de Covid-19 a bien entendu largement transformé l'expérience des tournages ; ceux-ci ralentissent (et sont suspendus à chaque fois qu'un comédien ou un membre de l'équipe est déclaré positif) et doivent être repensés pour tenir compte des consignes sanitaires imposées.

2.2 Habiter le lieu de tournage au quotidien

2.2.1 Le plateau, territoire éphémère greffé sur un territoire réel

Le territoire du tournage est délimité par ce que Gwenaële Rot appelle des « frontières pointillées » – rendues plus hermétiques pendant la phase pandémique. Ces dernières, dont le tracé a été précisément négocié en amont, sont sécurisées et filtrantes. Elles matérialisent – par quelques plots (*photographie 9*), des barrières, des affiches, un personnel de sécurité (la police du plateau) – la séparation entre deux mondes, l'un réel, l'autre provisoirement « enchanté » ; cette limite entre le « dedans » et le « dehors » s'efface et redevient poreuse à chaque fois que les caméras s'arrêtent.



[de?referer=%2Farchives%2Fcherche%3Fdatefilter%3Dlastyear%26sort%3Ddate%2520desc%26word%3Doignies](#)

C'est au sein de ce périmètre matérialisé que la magie du cinéma doit opérer, transformant une portion du territoire mis en scène en espace diégétique.

L'espace du tournage semble obéir à ses logiques propres. Il semble s'organiser autour de centres éphémères (le plateau) et de périphéries plus ou moins intégrées (le hors-champ, l'espace du public), dispose de ses règles et de son langage spécifique (« moteur ! », « action ! », « coupez ! »), de sa police, même s'il est en réalité soumis aux mêmes lois que son « dehors ». Étrangement, pendant la pandémie de Covid-19, c'est pourtant au cœur de cet espace que les masques disparaissent, que les étreintes et sociabilités d'hier redeviennent banales, comme si le plateau constituait paradoxalement l'espace, au sein de la commune, dans lequel la vie semblait la plus « normale ».

La distinction entre le plateau et son environnement est parfois ténue, d'autant plus lorsque le tournage est celui d'une œuvre relevant du « cinéma du réel ». Voilà pourquoi le tournage doit se plier à un certain nombre de règles visant à éviter tout incident ou mouvement de panique que pourrait susciter ce type de « spectacle » en plein air (tirs, explosions, scènes de dispute, d'agression...). La cohabitation de deux types d'espaces donne naturellement lieu à des anecdotes plus ou moins cocasses. Ainsi, à Bergues, certains passants postaient leur courrier dans la boîte de la « fausse » Poste aménagée à la faveur du tournage de *Bienvenue chez les Ch'tis*, nécessitant de confier à un technicien la charge de transférer chaque jour les lettres égarées vers la « vraie » Poste. En août 2017, la presse locale relate l'alerte publiée par un conseiller régional du Front National sur Twitter à l'attention de l'antenne boulonnaise de *La Voix du Nord* ; il y dénonce l'installation d'un camp de migrants sur l'ancien hoverport de Boulogne-sur-Mer en mentionnant la présence (pour le moins étrange) d'« un agent de sécurité pour garder le campement » ; l'élu s'était laissé abusé par l'utilisation de cette marge, constituée de cabanes précaires, pour le décor de la série de B. Dumont *Coincoin et les Z'inhumains*. Confus, il estima « dommage que cette série ne soit pas mise en avant pour éviter tout quiproquo »⁴⁰⁹ – même si le tournage, qui se tenait sur le territoire de l'élu, avait été, comme de juste, signalé en amont à la population.

2.2.2 Cohabiter avec le tournage

Le tournage sur un territoire implique donc une suspension de la manière habituelle de l'habiter et affecte, de manière inégale, la vie des habitants, au même titre d'ailleurs que tout événement (spectacle, manifestation, défilé, fête...) organisé au sein de la commune ; dans ce

⁴⁰⁹ *La Voix du Nord*, 09/08/2017.

cas toutefois, les espaces concernés ne sont pas nécessairement habitués à une telle mise en spectacle à laquelle le public n'est paradoxalement pas (ou rarement) convié.

Une fois l'autorisation délivrée, une information est systématiquement diffusée en amont du tournage à l'attention des riverains et des habitants, avec un degré de précision très variable, souvent discret sur la nature du projet tourné (figure 63).

Figure 63 : L'information aux riverains



Sources : photographie : N. Marichez, Lens, 29/07/2020 ; image de droite extraite de « Dunkerque », le film, retour sur le tournage, diffusé par la Ville de Dunkerque, <https://www.facebook.com/681010572007946/videos/%22dunkerque%22-le-film-retour-sur/1177795785662753/>

Ces informations peuvent être diffusées par le conseil municipal par des panneaux d'affichage, un « avis » à la population, des courriers ou via les réseaux sociaux. Nous notons toutefois à plusieurs reprises que ces informations ne parviennent pas à toucher l'ensemble de la population concernée. Il reste fréquent que les habitants du lieu de tournage se disent peu informés sur la nature exacte de l'événement qui vient perturber leur quotidien. Ainsi, lorsque nous assistons à plusieurs scènes du tournage de *Si on chantait* à Quiévrechain, quelques personnes s'approchent de l'atroupement en s'interrogeant sur la nature du tournage en cours. À Wallers-Arenberg, terrain d'une enquête sur laquelle nous reviendrons plus loin, parmi les riverains du pôle de tournages d'Arenberg Creative Mine, près de 67 % des personnes interrogées ne s'estiment pas suffisamment informées sur les tournages qu'accueille le site voisin⁴¹⁰.

⁴¹⁰ Cf. annexe 5 p. 897.

Le tournage implique aussi la mise en œuvre d'un plan élaboré lors des réunions de concertation avec différentes instances (services municipaux, police, pompiers, régie de transport etc.), sorte de plan d'état-major souvent conservé dans les archives municipales.

La transformation de l'espace « réel » en lieu de tournage est généralement assurée avec le concours des « facilitateurs » (Pictanovo, Bureaux des Tournages, réseau Film Friendly). Ils veillent par exemple à la réalisation des arrêtés d'interdiction de stationnement ou à l'inverse à l'octroi d'autorisations pour les véhicules liés au tournage. Cette transition commence en effet par une phase de « nettoyage » lors de laquelle accessoiristes, décorateurs, services de voirie, s'activent pour retirer, cacher ou déplacer des panneaux de signalisation et divers éléments du mobilier urbain (abribus, poubelles, parcmètres).

Le temps et l'espace du tournage chamboulent parfois les règles de circulation dans l'environnement immédiat et affectent les mobilités des habitants – ce qui est l'une des raisons de l'impopularité, relative, des tournages permanents dans la capitale. Tout autour du périmètre bouclé, des panneaux rappellent les dates auxquelles les accès sont interdits et renvoient à l'arrêté qui a entériné la décision. Chacun doit donc apprendre à habiter et circuler autrement pour une durée variable et, dans le cas des communes accueillant beaucoup de tournages, de manière parfois répétée. Jacques Martel, adjoint au maire à Bergues en 2007, se souvient :

« Pendant les trois semaines de tournage, la ville était complètement révolutionnée, on ne savait plus où circuler car les lieux de tournage bloquaient des rues différentes chaque jour. Imaginez : 300 techniciens, tous équipés d'oreillettes qui déambulent dans une petite ville de 4 000 habitants. [...] Je me souviens aussi du mercredi 13 juin 2007, le lendemain de la fin de tournage. C'était très bizarre, la vie s'était arrêtée à Bergues. Du jour au lendemain, plus rien ni personne dans les rues ! »⁴¹¹.

Dans le cas de tournages majeurs (en termes de budget, de décors, de figurants) pour des œuvres dont l'espace de tournage est plus ou moins polarisé, les contraintes peuvent être plus fortes.

Pour *Germinal*, la multipolarité de l'espace de tournage s'accompagne de multiples déviations et modifications des règles de circulation. La gendarmerie contrôle les routes qui mènent au plateau. La presse de l'époque révèle à quel point ce dernier a des allures de forteresse, la régie exigeant du visiteur de multiples autorisations signées sans assurance, d'ailleurs, de pouvoir y entrer. Les forces de l'ordre n'hésitent pas à arrêter les voitures à proximité du tournage pour que les phares ou leurs reflets n'apparaissent pas à l'image lors des scènes nocturnes⁴¹² ; de même, on négocie pour que les habitants troquent leur antenne de toit contre une antenne

⁴¹¹ *La Voix du Nord*, 27/07/2018.

⁴¹² *Le Soir*, 13/01/1993.

intérieure offerte par la production. Le niveau d'acceptabilité des contraintes supportées dépend beaucoup de l'accord des élus et/ou propriétaires et donc du regard qu'il(s) porte(nt) sur l'œuvre ou de l'image qu'elle renverra.

2.2.3 L'expression de tensions sur le territoire pendant le tournage

Le rapport des habitants au tournage en cours ne sera pas le même selon leur âge, leurs goûts, leur milieu socio-professionnel, leur niveau d'exposition aux externalités négatives, mais aussi selon la nature de l'œuvre en préparation.

L'effet NIMBY (Not In My Back Yard) n'échappe alors pas aux tournages qui, ponctuellement, peuvent aussi susciter incompréhension voire colère, surtout lorsqu'ils s'inscrivent dans la durée ou se multiplient. Ils impliquent donc que l'équipe et/ou des élus fassent preuve de pédagogie en rappelant ou en expliquant les bénéfices de ces tournages pour le territoire et les habitants (ce que fait par exemple la cellule cinéma de Dunkerque).

Ces événements peuvent en effet réduire provisoirement l'accessibilité de certains lieux (routes barrées, détours imposés, station de métro inaccessible, privatisation des parkings, coupures d'électricité⁴¹³...), être source de nuisances (bruit, fumées, surfréquentation ponctuelle, afflux de badauds plus ou moins respectueux...). Gwenaële Rot rappelle, à l'inverse (plutôt dans le cas parisien), que les équipes de tournage, de leur côté, peuvent en vouloir à ceux qui les empêchent de travailler et entravent leur liberté de tournage (Rot, 2019⁴¹⁴).

Nous avons toutefois relevé peu d'exemples de tensions suscitées par les tournages pendant le temps et sur le périmètre de notre étude ; lorsqu'elles sont mentionnées dans nos échanges avec les acteurs, elles sont systématiquement minorées. Certains ont toutefois pu occasionner quelques protestations voire une forme de rancœur à l'égard du cinéaste une fois le tournage achevé. S'il n'entre pas dans les détails, Bruno Dumont justifie sa décision de quitter Bailleul, après trois premiers films ancrés dans cette ville, par des mécontentements qui semblent s'être manifestés – sans doute dans les rues mobilisées et vidées à la faveur de ses films – mais aussi par un climat politique devenu moins favorable :

« Bailleul, j'y vais moins. [...] Les tournages que j'ai faits à Bailleul ne sont pas forcément bien passés ; les gens là-bas râlaient, tout ça ... [...]. C'est compliqué les tournages ; on emmerde pas mal les gens ; on bloque les rues, tout ça ... [...]. [Pour] *La*

⁴¹³ Le lieu de tournage se greffe en effet « sur » la ville et ses canalisations et réseaux de gaz, d'électricité, voire de transport avec lesquels il doit composer en évitant, bien entendu, toute interaction potentiellement risquée.

⁴¹⁴ G. Rot recueille le témoignage d'une première assistante à la réalisation qui proteste : « La rue ne leur appartient pas et on n'est pas là pour faire la promotion de la région », Rot, 2019, p. 47).

Vie de Jésus et *L'humanité*, le maire était assez accueillant ; le suivant, pas tellement donc euh ... J'y retourne pas »⁴¹⁵.

Si nous ne disposons pas des moyens logistiques et financiers de la mener, une enquête à l'échelle de la ville de Dunkerque, devenue pôle majeur de tournages répétés depuis quelques années (et valorisés par les élus), visant à évaluer le regard des habitants sur ces tournages successifs et la manière donc ils changent leur manière d'habiter la ville (d'y circuler, de la pratiquer, de la percevoir) serait sans doute riche d'enseignements.

Il nous semble ici possible d'aborder les réactions des habitants dont le quotidien est perturbé par un tournage en exploitant les réseaux sociaux. L'utilisation de ces derniers dans le cadre d'un travail de recherche – nous les mobiliserons à nouveau plus loin – suscite une grande hésitation et invite à la prudence. Pourtant, ils sont volontiers saisis par une partie des habitants pour exprimer publiquement (« sans filtre », comme on l'entend souvent de nos jours) leur ressenti au moment de l'événement.

Nous avons suivi et étudié les commentaires déposés quotidiennement sur le compte Twitter de la ville de Fresnes-sur-Escaut qui accueille en décembre 2020 le tournage de la série *Germinal* au sein de l'ancienne gare des houillères et sur lequel la municipalité diffuse ponctuellement quelques informations à l'attention de la population (*figure 64a*).

Les limites ne manquent pas dans l'exploitation de cette ressource : tous les habitants de la commune ou du quartier concerné ne s'y expriment pas, l'identité et le profil de l'internaute ne sont pas toujours transparents, les réactions peuvent être politiques et orientées ; toutefois, dans ce cas précis, les commentaires déposés (parfois très brefs) s'inscrivent dans une logique d'échanges d'informations, de points de vue, de souvenirs entre individus qui s'adressent librement à d'autres membres de la communauté locale, les discussions engagées évoquant celles qui pourraient se tenir de façon spontanée à l'échelle du voisinage.

Le tweet de la municipalité suscite 72 réactions⁴¹⁶. Seules deux évoquent des externalités négatives du tournage en cours. Ces rares critiques (*figure 64b*) pointent la difficulté de stationner (une seule occurrence) dans le quartier ou la coupure provisoire de l'éclairage public (une occurrence), sans réellement protester contre le tournage qui en est responsable, mais davantage pour dénoncer une défaillance dans l'organisation de l'événement. Cette critique est d'ailleurs relativisée par un autre internaute qui rappelle que la municipalité avait bien averti la

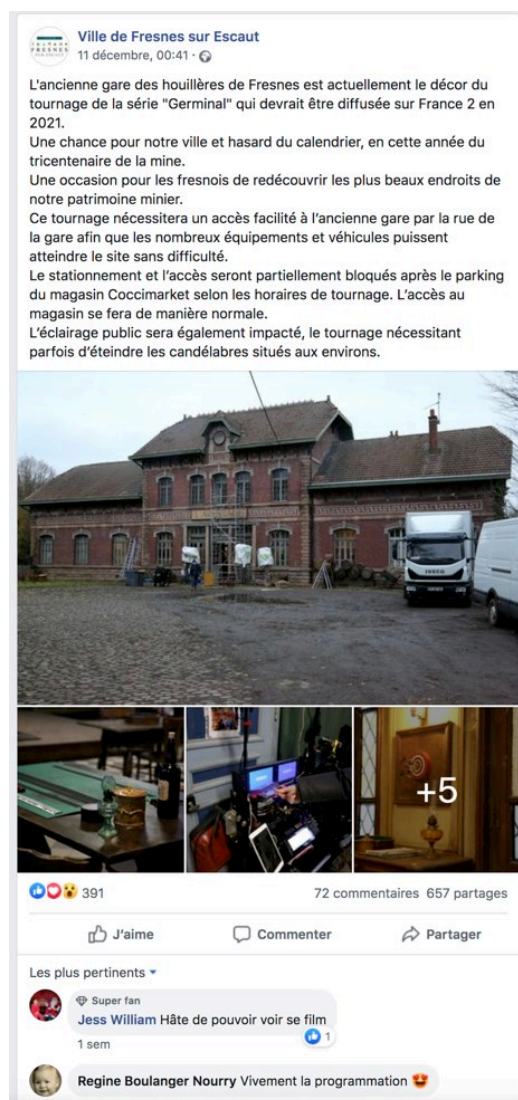
⁴¹⁵ Entretien, France Culture, « À voix nue », Série « Bruno Dumont », Épisode 1/5 : Les paysages de l'enfance, 04/02/2019, [en ligne], <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/a-voix-nue/les-paysages-de-l-enfance-9162400>

⁴¹⁶ À la date où nous en entreprenons l'analyse. Consulté le 20/12/2020.

population. Une autre réaction, plus politisée, applaudit ironiquement ce tournage qui a selon son auteur accéléré les mesures en faveur de l'entretien de la gare à l'abandon⁴¹⁷.

Figure 64 : Les réactions au tournage de la série *Germinal* à Fresnes-sur-Escaut sur les réseaux sociaux

a)



b)

Melvin Perrot⁴¹⁸ :

« S'ils pouvaient juste éviter de couper l'éclairage de la rue Bancel côté poste à l'heure où les gamins sortent du collège ... Parceque sous la pluie, dans le noir, on n'y voit rien ... j'ai failli en taper un ce soir même à 17h50 »

Réponse d'Alexandra Layvin Jr.

« L'éclairage éteint, c'est vrai que c'est dangereux mais bon.. C'est pas tout les jours et à l'occasion d'un tournage... Peut être renforcer la sécurité municipale car les jeunes vont s'éclater... »

Marie Ange Delmotte

« Donc ci on rentre dans notre voiture dans certaine rue je suppose que l on doit déposer plainte contre la mairie c bien sa. Ne me dite pas d'aller me garé autre par impossible a fresnes pas de place nul par on fait comment la madame la maire (...) »

Alain Doré :

« C'est à cause de cela, les coupures d'éclairage dans Fresnes, comme le dit l'article de la mairie. Merci quand même ».

Mikael Leakim :

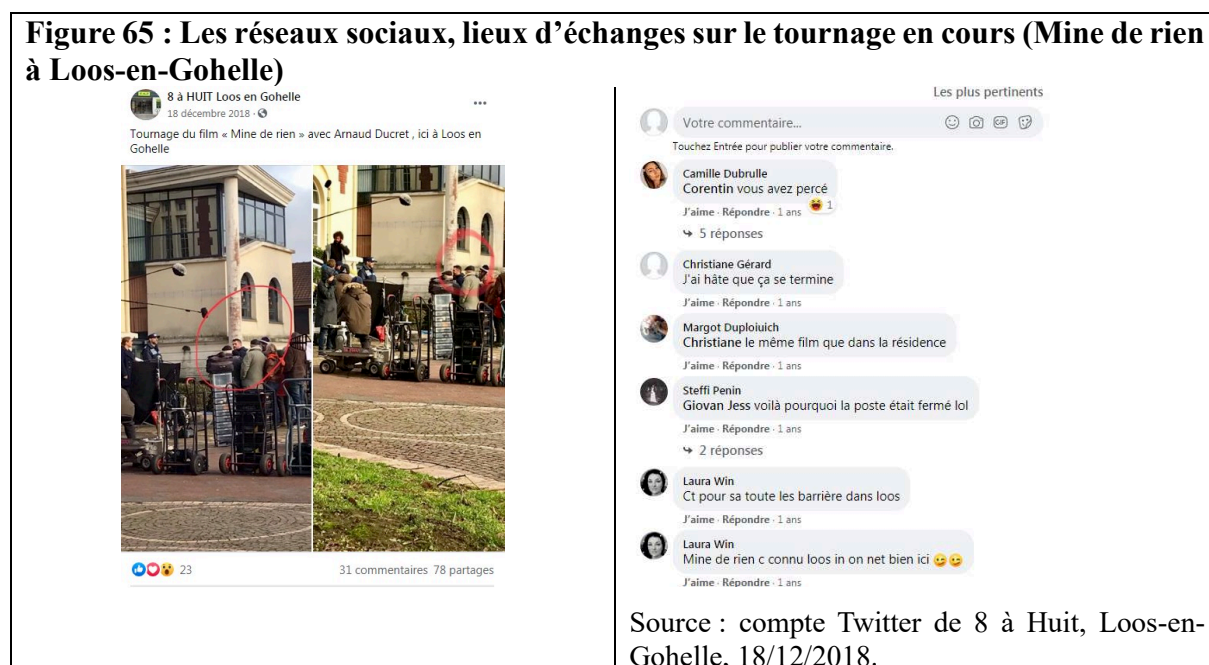
« Il aura fallu une série pour avoir une gare propre, débarrassé des racailles et des alcooliques qui s'y trouvaient, car faut se l'avouer, c'était certainement pas la préoccupation de l'équipe municipale (sans citer de nom pour éviter une plainte hein ^^) de résoudre tous les soucis lié à cette gare, dans la rue de la gare et Etienne Bancel ».

Source : compte Twitter de la ville de Fresnes-sur-Escaut, 11/12/2020.

⁴¹⁷ Une réaction (unique et isolée) du même type figure au sein des commentaires qui accompagnent une publication de la Ville de Quiévrechain annonçant le tournage d'une scène nocturne du film *Si on chantait* le 10 août 2020 : « Pour une fois, il n'y aura pas de « rodéo » dans ces rues... ».

⁴¹⁸ Nous retranscrivons les textes tels qu'ils ont été publiés.

C'est d'ailleurs parfois par ces réseaux sociaux que le caractère confidentiel du projet est percé, la population se livrant à des échanges d'indices, de rumeurs, de photographies, jusqu'à ce qu'un habitant parvienne à démasquer l'identité des comédiens ou la nature de l'œuvre en cours de tournage (figure 65).



Dans le cas d'une marge, le déploiement d'une équipe de tournages peut, dans certains cas, être perçu comme une provocation, comme si le monde des paillettes, du divertissement, des « privilégiés » venait jouer la comédie sur le territoire des « pauvres », d'autant que les habitants ne connaissent pas nécessairement les réalisateurs et les œuvres tournées. Il y a alors, nécessairement, un temps d'apprivoisement, de dialogue plus ou moins long selon les cas.

Si bien des quartiers en marge (Droixhe, Le Pile, le quartier du Chemin-vert, la cité des électriciens etc.) ont, après autorisation, obtenu un voire des tournages, l'installation durable nécessite une forme de pédagogie et doit éviter d'être un spectacle « hors-sol » totalement fermé sur la marge et sur ses habitants. Philippe Groff⁴¹⁹ nous confie ainsi qu'il n'est « pas simple du tout » de tourner au cœur de Seraing, pourtant arène privilégiée des Dardenne. Il se présente ainsi comme une « interface » entre le plateau et le quartier, les équipes et les habitants. Il travaille le terrain, qu'il connaît bien, en amont du tournage, s'efforce d'intégrer des habitants pour les faire participer (comme figurants par exemple) ; il distribue de la nourriture et des boissons pour ceux qui sont « en galère », avec un accompagnement constant des services de la

⁴¹⁹ Entretien avec l'auteur le 30/12/2021.

commune et de Wallimage désormais. Son témoignage fait ainsi écho à celui du réalisateur Clément Cogitore (1 mars 2023, CNC) qui a tourné le film *Goutte d'Or* (2022) dans ce quartier parisien – qu'il a pourtant habité :

« Pour y tourner, il faut [...] s'appriivoiser mutuellement. [...] Personne ne tourne sans être accepté par le quartier, et ce à tous les niveaux. Le commissariat, les bandes locales, les petits commerçants, etc. ça nous a pris deux mois de travail, on a intégré des figurants issus du quartier [...] »⁴²⁰.

Plus que des tensions, le tournage suscite, plus souvent, une certaine forme d'indifférence ou une forme d'incompréhension, en particulier lorsque les habitants ou riverains ne connaissent pas les acteurs (du cinéma) présents.

3. Les retombées immédiates du tournage sur le lieu qui l'accueille

3.1 Un moment festif ?

3.1.1 Le tournage comme animation et comme spectacle

S'ils sont rarement pensés et organisés comme des spectacles publics, certains tournages suscitent une curiosité particulière des habitants et des médias, amenant l'équipe de tournage comme les élus à composer avec ce qui devient un événement (ou qui est perçu comme tel) d'intensité variable selon la nature de l'œuvre, ses moyens, son casting.

D'une manière générale, le temps et le lieu du tournage semblent vécus, dans certains cas, comme une animation qui contribue à rendre la ville « festive » (Gravari-Barbas, 2009). Les habitants observent avec curiosité voire amusement la manière dont leur territoire du quotidien, le cas échéant, se métamorphose et connaît une « spectacularisation » (*figure 66*) ; parfois aux premières loges de ce divertissement atypique (et gratuit), ils peuvent bénéficier de contacts inespérés avec les équipes de tournage, voire avec des stars qui semblent cohabiter provisoirement avec eux.

Ainsi, lorsque les rues de Malo-les-Bains, au printemps 2016, sont obstruées par des sacs de sable, chaque riverain dispose d'un numéro de téléphone lui permettant de contacter un membre de la production pour pouvoir circuler entre ce qu'on appelle malicieusement la « zone libre » et la « zone occupée ».

⁴²⁰ CNC, 01/03/2023 [en ligne], https://www.cnc.fr/cinema/actualites/clement-cogitore---je-sais-que-je-filme-des-lieux-qui-dici-dix-ans-nexisteront-plus_1902465

Figure 66 : Voyage dans le temps à Malo-les-Bains pendant le tournage de *Dunkerque*



Source : images extraites du film du tournage, en ligne sur le site de la ville de Dunkerque, avril-mai 2016)⁴²¹

Le soir, les frontières entre le plateau et l'extérieur redeviennent poreuses et l'équipe se mêle volontiers aux riverains pour partager l'apéritif dans des rues « disneylandisées », tandis que les enfants du quartier sont autorisés à jouer dans les sacs de sable. Des Dunkerquois confient alors à la presse leur fierté de pouvoir saluer le couple Nolan et ses enfants dans le quartier ou à la pizzeria locale, de même que les Berguois côtoyèrent au quotidien, en 2007, Dany Boon, Line Renaud ou Kad Merad, ou encore que les Quiévrechais partagèrent sur les réseaux sociaux leurs souvenirs de rencontre avec les acteurs de *Si on chantait*.

Quelques tournages, souvent ancrés durablement dans une commune, ont incontestablement constitué un événement majeur pour le territoire. Ce fut déjà le cas de certaines grosses productions médiatisées comme *La Vie passionnée de Vincent Van Gogh* (à Mons), de *Week-end à Zuydcoote* (en 1964, dans la ville en question) ou de *Germinal* en 1992-1993. Il en fut de même, plus récemment, pour plusieurs films de et avec Dany Boon et d'abord de *Bienvenue chez les Ch'tis*, à Bergues, entre le 21 mai et le 13 juin 2007, qui devint un moment d'effervescence inédit dans l'histoire de la commune. Celui de *Dunkerque* au printemps 2016 fut, comme le reconnaît Sabine L'Hermet, directrice de l'office de tourisme de la ville, « un événement en soi. [...] C'était un spectacle en soi : Dunkerquois et étrangers se sont déplacés en masse pour le voir ! »⁴²². Les médias contribuent à alimenter cette curiosité qui justifie un déplacement pendant ces quelques semaines. Ainsi, *La Voix du Nord*, dans ses pages « idées de sorties », propose, le 7 mai 2016, d'aller « jeter un œil » au tournage et recommande en particulier d'observer les décors alors en construction (le Kursaal transformé en cimenterie, la façade de l'hôtel redécorée dans le style de l'époque, le Maillé Brézé, ancien escorteur

⁴²¹<https://www.ville-dunkerque.fr/decouvrir-sortir-bouger/dunkerque-le-dernier-film-de-christopher-nolan/quelques-images-du-tournage>

⁴²² CNC, « Cinéma et tourisme font bon ménage à Dunkerque » 26/01/2018, https://www.cnc.fr/cinema/actualites/cinema-et-tourisme-font-bon-menage-a-dunkerque_44888

d'escadre fraîchement débarqué dans le port et présenté comme un « must see »). Un peu plus tard, c'est l'expérience d'une scène de guerre au milieu de la fumée et des explosions, sur un site survolé par de multiples engins impressionnants qui est conseillée. La distribution par les médias de « places » pour assister au tournage ne fait que confirmer le caractère événementiel qui lui est attribué. Cinéphiles, passionnés d'histoire, fans attirés par la présence de telle ou telle star gonflent ainsi les rangs du public du curieux⁴²³ qui, quoique tenus à distance, accompagne presque en permanence le tournage dans la cité de Jean Bart. Sans surprise, les lecteurs dunkerquois de *La Voix du Nord* citent ainsi, très majoritairement, le tournage du film de Nolan comme le « principal événement » qui a marqué l'année 2016 localement⁴²⁴.

⁴²³ D'autres tournages suscitent de tels flux de curieux. Paviel Rymont, directeur de production pour la série *HPI*, explique ainsi que l'une des singularités de cette fiction est d'attirer sur chaque lieu de tournage des fans qui parviennent, grâce aux médias et aux réseaux sociaux, à suivre les itinérances de l'équipe sur le territoire régional (entretien dans « Séries d'ici », France Bleu Nord, le 24/02/2024).

⁴²⁴ *La Voix du Nord*, sondage publié le 02/01/2017. Pour 63 % des sondés, le tournage du film est le principal événement de l'année précédente.

Photographie 10 : Une forme de ciné-tourisme dès le moment du tournage ?

a) Curieux assistant au tournage de *Bienvenue chez les Ch'tis* le 20 mai 2007



Source : photographie de P. Volot, *La Voix du Nord*, 20/05/2007.

b) La visite des décors et du tournage de *Dunkerque*, mai 2016



c) Prendre un verre en assistant au spectacle du tournage : l'offre exceptionnelle des cafés de la digue (Dunkerque, 26-27 mai 2016)



Source : Site Internet de Dunkerque, 2016.

Paradoxalement, si l'essor du nombre de tournages pourrait contribuer à les rendre plus banals, il accroît aussi la possibilité que l'un d'entre eux, en raison de sa nature ou du lieu d'accueil, devienne un événement et une source d'animation majeure.

Des tournages ont ainsi marqué, parfois physiquement (mais provisoirement) plusieurs petites villes ou des communes rurales des deux régions. Le village de Rombies-et-Marchipont, à l'est de Valenciennes, près de la frontière franco-belge, connaît par exemple, à la faveur de la série *Germinal*, une mise en décor comparable à celle que connut le village d'Artres vingt ans plus tôt. À Steenkerque (section de 453 habitants intégrée dans la commune de Braine-le-Comte), la mise en décor induite par le film *Bienvenue à Marly-Gomont* se fait à l'échelle du village entier et intègre une grande partie de la population, directement ou indirectement. Les villageois participent en effet comme figurants, louent leur maison, voient leurs espaces du quotidien associés au tournage (l'école, la place, le café...).

À Oudezeele, le tournage du film *La Ch'tite famille*, de Dany Boon, crée une animation inédite qui marque voire perturbe les habitants ; ils sont ainsi interviewés par des journalistes régionaux ou nationaux qui les incitent à exprimer leur ressenti et leurs anecdotes, les amenant ainsi à prendre conscience qu'ils sont en train de vivre une expérience très singulière.

Comme le souligne Gwenaëlle Rot (Rot, 2019), c'est peut-être davantage encore dans des lieux reculés, dans ces territoires que l'on dit parfois « oubliés », que le caractère événementiel du tournage a la résonance la plus forte, permettant de (r)animer un quartier, un village. Une courte scène tournée dans une commune peut d'ailleurs suffire à « faire événement » en attirant les médias, en suscitant des attroupements atypiques, en créant des souvenirs forts dans l'esprit des habitants, en changeant le regard de ces derniers sur les lieux, en se gravant d'une manière ou d'une autre dans une mémoire locale.

La « peopleisation du territoire » (Sébastien Fevry, in Morice, 2017, p. 145) et sa « disneylandisation » (Brunel, 2012) le temps d'un tournage éphémère peuvent constituer une attraction en soi. Déjà à l'époque de *Germinal*, les personnalités bénéficient de visites guidées des décors (Assouline, 1993). La mise en décor qui semble faire remonter le temps à une portion de territoire en le replongeant dans l'ambiance de l'âge industriel (*Germinal*), de la Première Guerre mondiale (*La Guerre des Lulus*), de la Seconde Guerre mondiale (*Dunkerque, Week-end à Zuydcoote*), devient pour certains un spectacle qui rappelle ceux de reconstitution historique souvent populaires, mais qui disposeraient ici de moyens financiers, techniques, humains extraordinaires. À Tourcoing, la disposition de véhicules évoquant les années 1970 sur le parvis de la gare et dans les rues voisines à la faveur d'un épisode de la série *Les Petits Meurtres*

d'Agatha Christie attirent badauds et journalistes (*photographie 11*) et donne au lieu des airs d'événement « vintage ».

Ces tournages, répétés et convoités au sein de certaines villes (Dunkerque, Roubaix, Liège, Lille), sources potentielles d'émotions, d'expériences culturelles et artistiques, d'enchantement éphémère des lieux⁴²⁵, s'inscrivent sans mal dans un contexte d'événementialisation de la ville contemporaine (Gravari-Barbas, 1999). Ils participent alors de « cette théâtralisation et mise en spectacle permanentes, [par lesquelles] la ville devient une ambiance » (Laffont, 2021, p. 290).

Photographie 11 : Lieu de tournage et exposition de véhicules anciens à Tourcoing



Source : *La Voix du Nord*, 13/07/2020.

<https://www.lavoixdunord.fr/839236/article/2020-07-13/tourcoing-les-petits-meurtres-d-agatha-christie-font-une-halte-la-gare>

Dans les villes qui s'affirment progressivement comme de nouveaux pôles de tournage (Roubaix, Charleroi) et dans lesquelles ceux-ci rythment le quotidien des habitants (Dunkerque), ils donnent l'impression – c'est du moins ainsi que les élus les interprètent – qu'il s'y passe toujours « quelque chose » et que la ville dispose d'un potentiel de séduction, d'attractivité, dont ces visites répétées d'équipes techniques et de personnalités attesteraient. À Dunkerque, l'essor des tournages participe d'une mise en spectacle quasiment permanente⁴²⁶ qui conforte le caractère festif, exubérant, créatif, dynamique de cette ville en quête d'une nouvelle image.

⁴²⁵ Les tournages peuvent ainsi s'inscrire dans « [...] l'urbain contemporain [qui] prend la forme d'un parc à thèmes, d'un décor où la mise en récit, le parcours événementiel, l'architecture sollicitent « l'éprouvé-émotionnel » » (Laffont, 2021, p. 288).

⁴²⁶ Semblant conforter l'hypothèse selon laquelle « le spectacle est partout » (Debord, 2018 [1967]).

Dans certains cas, comme celui de Dunkerque, le tournage évoque l'atmosphère du festival, envisagé par Maria Gravari-Barbas et Vincent Veschambre comme « une rupture (faire « plus » ou faire « différemment ») par rapport à l'activité culturelle habituelle de la ville dans laquelle il s'inscrit » (Gravari-Barbas, Veschambre, 2005). Le tournage, événement où se croisent professionnels du cinéma, artistes, journalistes, élus, habitants, s'inscrit dans un temps précis et dans un espace bien délimité. La comparaison a toutefois des limites puisque le tournage n'a pas (nécessairement⁴²⁷) vocation à se répéter d'année en année ; s'il peut plus difficilement être pensé et utilisé par les élus locaux comme un vecteur de transformations urbaines et d'aménagements pérennes (Gravari-Barbas, 1999), nous verrons plus loin que l'accueil de tournage(s) peut être intégré dans un récit urbain (Dunkerque, Roubaix) et inspirer des projets d'aménagement du territoire (studios, musées) ou de mise en valeur de ce dernier (circuits touristiques).

3.1.2 Étude de cas : un tournage polarisé par une ville en marge : *Si on chantait* à Quiévrechain

Nous avons tenté d'analyser la manière dont le tournage du film de Fabrice Maruca, *Si on chantait*, installé à l'été 2020 sur le territoire de Quiévrechain, a été vécu par les habitants. Ce tournage se tenait à un moment propice à notre travail de recherche, le contexte sanitaire permettant alors les déplacements tandis que les vacances scolaires nous assuraient une disponibilité et une réactivité plus fortes. La nature du projet cinématographique retenait par ailleurs notre attention pour plusieurs raisons. Il s'agit de l'œuvre d'un réalisateur local (natif de Saint-Saulve, à l'ouest de la commune étudiée) souhaitant tourner son premier film dans une commune qui lui était familière et sur les lieux qui lui ont inspiré le scénario. Fabrice Maruca justifie ainsi son choix de tourner à Quiévrechain:

« Je viens tourner mon film à Quiévrechain parce que je suis de Quiévrechain ; je suis né en 73, j'ai grandi à Quiévrechain. [...] Donc quand j'ai commencé à écrire ce film sur l'histoire de gens qui galèrent, qui étaient employés dans une usine, et qui ont décidé de créer quelque chose une fois que l'usine était fermée, tout naturellement j'ai écrit Quiévrechain. Pour moi, c'était évident que je tournerais là. Je suis fils d'ouvrier, donc le milieu ouvrier je connais bien, les usines de Quiévrechain je connais bien ... [...] En termes de décor, j'étais inspiré avant de venir puisque j'ai écrit en connaissant les lieux ; j'ai écrit le parc de Lonelles, Sofanor, enfin, j'ai vraiment situé les endroits que je connaissais... Donc, quand on est venu en repérage à partir du mois de mai, avec

⁴²⁷ Les séries impliquent souvent un retour régulier de l'équipe de tournage au sein des décors pérennes (la filature Le Blan à Lille dans le cas de *HPI*, la friche hospitalière de Sainte-Ode pour les deux saisons de *La Trêve*...).

mon équipe, j’leur ai montré directement le décor parce que j’avais écrit en pensant à ce décor, donc c’était vraiment nickel.

La mairie nous a vraiment aidé et j’les en remercie. On a eu une maison pour faire les préparations, on a été aidé dans les démarches.

Ici, on est dans l’usine Sofanor et c’est vraiment à cette usine que je pensais quand j’ai écrit le scénario. Fallait situer les personnages dans une usine en activité, donc on recrée l’usine telle qu’elle était à la fin des années 80-90, en activité, avec des machines, tout ça ; on tourne ailleurs les machines à l’intérieur mais on recrée toute la façade, tout l’extérieur. Voilà ; quand j’ai écrit ce scénario, j’ai pensé à Sofanor, j’ai pensé au terril, j’ai pensé aux 4 pavés, à l’église, à la rue Jean Maroz ; vraiment, ... tout est écrit et tout va se tourner à l’endroit où ça a été écrit et pensé »⁴²⁸.

L’histoire est ancrée dans une ville industrielle en crise, centrée sur la friche d’une usine récemment fermée que va ranimer un groupe d’habitants qui y implantent le siège de leur entreprise de livraison de chansons à domicile (nommée SI ON CHANTAIT !). Dans ce contexte de crise, la tonalité de l’œuvre se voulait toutefois positive et joyeuse – rappelant à plusieurs égards le film *The Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997), une série de succès de la variété française (ré)enchantant le quotidien des habitants (*figure 67*). Jérémy Lopez, Clovis Cornillac, Artus tiennent le haut de l’affiche et attirent rapidement la curiosité des médias.

Figure 67 : L’affiche du film *Si on chantait* ou l’introduction de références musicales populaires au sein d’une ville en crise



L’espace de tournage était par ailleurs (hyper)polarisé, Quiévrechain, « ville industrielle du nord de la France »⁴²⁹, constituant l’espace diégétique central (explicitement nommée et sillonnée par les personnages) et, de loin, le principal lieu de tournage aux côtés de Crespin, Wallers, Raismes ou encore Saint-Saulve.

Pendant deux mois, l’équipe de tournage cohabite donc avec les habitants de la ville, faisant de cette dernière un terrain d’étude privilégié pour interroger – sans que les conclusions puissent

⁴²⁸ Entretien avec Fabrice Maruca mis en ligne sur les réseaux sociaux de la ville de Quiévrechain le 24/07/2020.

⁴²⁹ *Si on chantait*, dossier de presse, [en ligne], <https://medias.unifrance.org/medias/145/170/240273/presse/si-on-chantait-dossier-de-presse-francais.pdf>

être généralisables – le vécu de cet hypothétique « événement » au sein d'un territoire qui reste sinistré.

Nous nous sommes rendus à trois reprises à Quiévrechain au cours du mois d'août, alors que le tournage était déjà commencé. L'étude a pu être prolongée en suivant quotidiennement les échos du tournage dans les médias et sur les réseaux sociaux. Les deux premières journées furent consacrées à l'observation du tournage de certaines scènes et à celle des habitants/spectateurs qui y assistaient, ponctuée d'échanges avec ces derniers. Nous retenons ici la technique de l'observation participante en nous mêlant parfois au public situé « en première ligne » du plateau, parfois en retrait et en notant progressivement nos observations concernant à la fois l'espace scénographique retenu, sa mise en décor, l'organisation du plateau et ses interactions avec son environnement, le profil et l'attitude des spectateurs (nombre, comportement, orientation des regards, conversations, réactions) et des passants.

Nous assistons par exemple au tournage d'une scène sur la place Roger Salengro le jeudi 27 août 2020 :

Le tournage a commencé dans la ville depuis 24 jours. Nous recherchons, comme souvent, le lieu de tournage du jour au sein de la commune sans information précise sur sa localisation⁴³⁰ ; la musique qui accompagne le tournage (la chanson *Les Démons de minuit* du groupe Émile et Images) et les véhicules qui accompagnent le plateau permettent de le trouver facilement.

La scène tournée aujourd'hui se tient au nord de la place Roger Salengro, face à l'hôtel de ville ; le plateau, installé dans un recoin de la place entouré d'arbres relègue l'imposant hôtel de ville et les maisons adjacentes (dont plusieurs sont à vendre) dans le hors-champ ; la mise en décor est modeste (une camionnette, un scooter). La circulation des voitures et des passants n'est ici pas entravée et la scène tournée ne semble pas susciter de contrainte majeure au-delà du plateau. Nous assistons aux multiples prises de la scène (le personnage joué par Artus vient délivrer en scooter une chanson à un maraîcher dans sa camionnette) entre 16h et 17h30. À notre arrivée, nous comptons une trentaine de personnes – sans qu'il soit possible d'établir un profil particulier (des familles, des groupes d'amis, des personnes seules, quelques enfants) qui assistent au tournage le long d'un demi-cercle délimité par les plots qui matérialisent la « frontière pointillée » ; le plateau est le point de convergence des regards ; une quinzaine de personnes sont « en première ligne » tandis que les autres, plus intimidées ou prudentes, se dispersent un peu plus loin (*photographie 12*) ; au-delà, quelques passants qui traversent la

⁴³⁰ Selon les cas, un article de presse évoquant un tournage « en cours » ou « à venir », un message annonçant des contraintes aux riverains pour une période précise, un commentaire sur les réseaux sociaux nous permettent de savoir qu'un tournage se tient à tel ou tel endroit.

place jettent un œil en direction du plateau, ralentissent, mais s'arrêtent rarement. La majorité des spectateurs présents restent durablement et assistent à la succession de prises. Le public est très discipliné et fait silence, s'abstient de filmer dès que la consigne est donnée par l'équipe de tournage ; on applaudit après chaque prise. Nous notons toutefois, en observant les spectateurs à distance ou en nous mêlant à eux, que l'intérêt pour le spectacle est fluctuant et divers selon les individus. Certains semblent blasés, désenchantés, jetant un œil ponctuel au spectacle – certes répétitif et ponctué de « temps morts » – au milieu de conversations avec leurs voisins ou consultant régulièrement leur smartphone. Des spectateurs s'amuse des erreurs et plaisanteries du comédien Artus, qui échange ponctuellement avec eux ; certains commentent la mise en scène – et en particulier le projecteur utilisé pour illuminer le personnage du maraîcher et son véhicule. Il nous semble que, pour une partie du public, l'événement implanté dans la ville depuis trois semaines, est déjà devenu banal, du moins familier (peu de personnes prennent des photographies du plateau) ; quelques enfants qui, intrigués, traversent la place à vélo s'interrogent pourtant sur la nature du tournage en cours⁴³¹. Autour de la place, des habitants regardent ponctuellement le tournage depuis leur balcon ; la coiffeuse et ses clientes, aux premières loges, assistent au spectacle.

Photographie 12 : Observation du tournage d'une scène de *Si on chantait* sur la place Salengro à Quiévrechain



⁴³¹ L'un d'eux m'interroge : « Monsieur, ça va passer à la télé ? C'est un film ? ».



Photographies : N. Marichez, août 2020.

Nous avons, lors de ces observations, l'impression d'assister à un événement atypique, dans une ambiance conviviale, « bon enfant », d'autant que le tournage s'accompagne de la diffusion (répétée) de tubes populaires qui invitent certains spectateurs à danser ou à en fredonner les airs en dehors des prises. Dans un contexte sanitaire encore contraignant, le tournage offre la possibilité quasiment quotidienne d'assister à un spectacle en extérieur – tout en restant masqués.

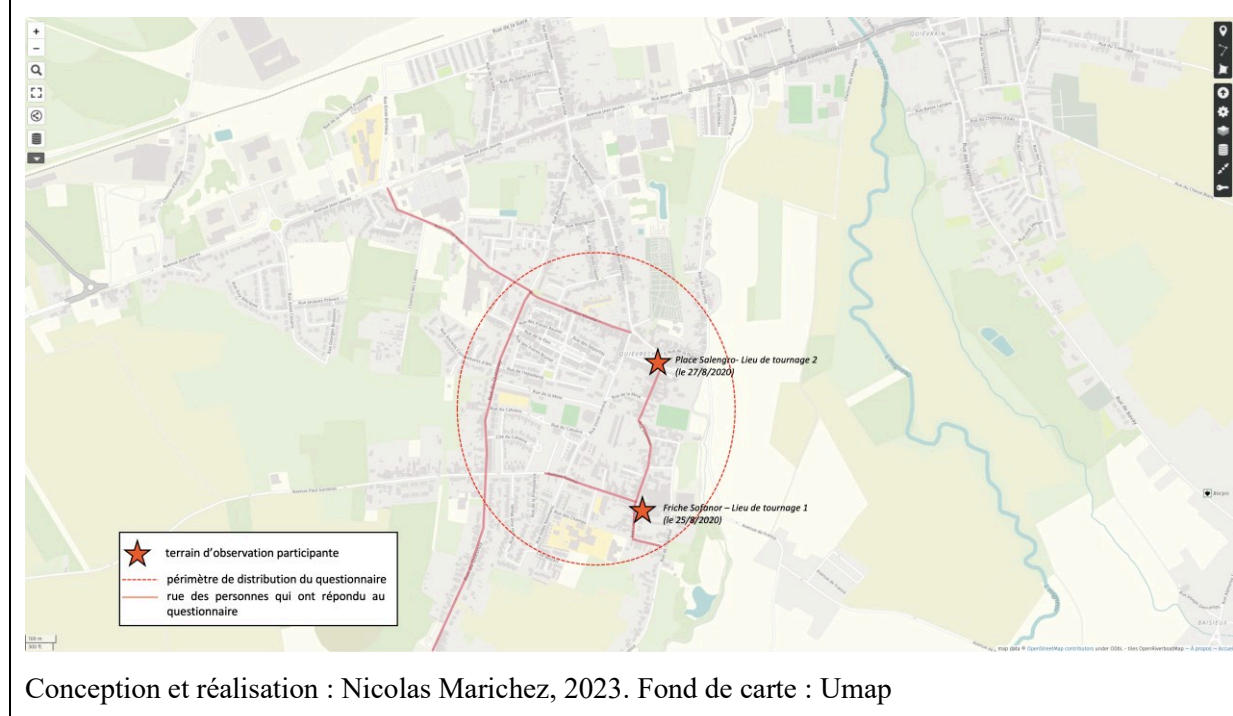
Ces moments d'observation ne sauraient toutefois rendre compte de la manière dont l'ensemble du tournage, sur des sites très variés (le parc, l'ancienne usine, les rues...) et à différents moments de la semaine et de l'été, a été vécu⁴³² ; les contraintes imposées par l'exercice du tournage se prêtent par ailleurs mal à un réel entretien avec les membres du public. Nous souhaitons donc compléter nos observations à l'aide d'une enquête auprès de la population quiévrechinoise.

Notre projet s'est ici heurté à plusieurs difficultés qui constituent autant de limites à notre analyse et que nous avons essayé d'éviter lors d'enquêtes ultérieures (à Wallers-Arenberg en particulier⁴³³). Nous avons d'abord ciblé le cœur de la ville (*carte 21*), à proximité des sites de tournage observés et en particulier du décor (central) de l'ancienne usine Sofanor (*photographie 13*), en essayant de toucher l'ensemble des habitants par un questionnaire.

⁴³² Deux jours plus tôt, la scène tournée devant l'ancienne usine Sofinor transformée en décor (grilles ouvertes, banderoles déployées, piquet de grève contre la fermeture du site), rue Valeriani, mobilise un nombre de comédiens, de figurants et de techniciens plus conséquent, reçoit les caméras de France 3, mais attire paradoxalement beaucoup moins de spectateurs – peut-être parce que le lieu de tournage, moins central et plus exigü, est moins visible (et moins audible puisque la scène ne comporte pas d'extraits musicaux).

⁴³³ Nous y reviendrons dans le dernier thème.

Carte 21 : le terrain d'étude de Quiévrechain, août 2020



Nous espérons collecter un nombre important de réponses aux questions – parfois ouvertes, parfois fermées – centrées sur le rapport personnel de chacun au tournage en cours. Anticipant un fort manque de réactivité, nous avons distribué 200 questionnaires en veillant à diversifier les modalités pour y répondre⁴³⁴. Le faible nombre de retours (10) nous a conduit à repenser notre approche pour les études menées ultérieurement – et à annuler la seconde phase de distribution que nous avons envisagée dans d'autres quartiers. Les chiffres évoqués ici doivent donc être utilisés avec une grande prudence tant la minceur de l'échantillon lui exclut tout caractère représentatif ; nous en tirons toutefois quelques éléments de réflexion qui mériteraient sans doute d'être prolongés, confirmés ou nuancés par des enquêtes de plus grande ampleur. Sans surprise, le tournage, installé dans la commune depuis près d'un mois, semble connu de la population, d'autant que certaines personnes interrogées vivent à proximité d'un décor essentiel (rue Valeriani, près de l'ancienne usine).

⁴³⁴ Cf. annexe 4 p. 893.

Photographie 13 : La friche de l'ancienne usine Sofanor en dehors du temps de tournage (à gauche) et telle qu'elle apparaît à l'écran (scène tournée le 25/08/2020)



F. Maruca, *Si on chantait*, 2021 (capture d'écran) et photographie de N. Marichez, août 2020.

Les habitants qui ont répondu à l'enquête se disent globalement bien informés. Le caractère du tournage, polarisé et itinérant au sein de la commune, le rend visible, presque immanquable ; dans l'enquête, seules trois personnes disent ne pas avoir assisté au tournage de certaines scènes. Reste toutefois qu'il est possible que les habitants qui ont pris le temps de répondre à nos questions s'y soient justement montrés sensibles parce qu'elles ont été plus intriguées que la moyenne par ces tournages. Nous notons même qu'une majorité (relative) des personnes interrogées ont assisté au tournage à plusieurs occasions ; nos moments d'observation ont confirmé à quel point beaucoup sont amenés à « croiser » le tournage en parcourant la ville et ont ainsi de multiples opportunités d'y assister. Les résultats semblent toutefois suggérer, à première vue, qu'on ne se déplace pas expressément dans cette intention (60 % ne se sont pas déplacés spécialement) ; nous pouvons cependant estimer qu'un événement incitant 4 personnes sur 10 à se déplacer est finalement loin d'être anecdotique. Derrière ces chiffres – et l'absence massive de réponses – se devine une grande diversité de l'intérêt porté au tournage. Ajoutons également que, dans le cas étudié, une partie de la population « baigne » au quotidien dans l'univers du tournage sans avoir besoin de se déplacer, le spectacle se jouant parfois sous ses fenêtres.

Qu'il constitue ou non la première raison du déplacement, le tournage suscite une certaine curiosité, pour des raisons très diverses mais largement liées à la découverte du monde du

cinéma. Dans le cas de ce film, la mise en décor des lieux n'est pas une motivation citée ; en revanche, l'intégration de figurants locaux (une dizaine d'habitants) incite une partie des habitants à aller assister à leur prestation scénique.

Si les médias se déplacent à plusieurs reprises sur le plateau à l'été 2020, le tournage attire d'abord, très nettement, des habitants voire des riverains ; s'il est possible qu'il y en ait eu, nous n'avons trouvé aucune trace, dans notre travail d'enquête, de visiteurs extérieurs que le tournage aurait incités à venir à Quiévrechain.

L'enquête suggère que le tournage a été vécu – du moins par ceux qui ont répondu – positivement par les habitants, même si les raisons sont relativement dispersées (animation, bonne humeur, expérience de la figuration, connaissances...) et parfois imprécises.

L'utilisation des réseaux sociaux nous semble ici une ressource potentiellement précieuse. Le suivi du film par la municipalité et les annonces successives qui lui sont liées confortent le caractère événementiel du tournage, auquel elle invite la population à s'adapter (*figure 68*). Le lendemain d'un tournage nocturne, la municipalité se félicite du succès de l'événement, rendu possible par les habitants de la résidence des Douanes qui ont accepté de quitter leur logement et de devenir les spectateurs de la mise en scène de leur lieu d'habitation. Les commentaires suscités par la publication sont, ici aussi, très largement positifs, le véritable débat – qui oblige les autorités à répondre – portant sur l'inégal respect des consignes sanitaires (le port du masque) pendant ce tournage nocturne.

Figure 68 : L'appel de la municipalité de Quiévrechain à « jouer le jeu » pendant le tournage

Ville de Quiévrechain
4 j · 🌐

Ce soir, à partir de 18h00 jusque 04h00 dans le cadre du tournage du film "Si on chantait" la circulation sera difficile sur les axes suivants : rue Valériani, rue Pasteur, rue de l'Abreuvoir, rue de l'Abattoir, rue des Groselliers, alentours de la Place Roger Salengro. Des arrêts temporaires de circulation seront de rigueur. Des agents municipaux ainsi que la police municipale seront en charge de veiller au respect des différents arrêtés. ... [Afficher la suite](#)

👍❤️👏 127 37 commentaires 98 partages

Ville de Quiévrechain
10 août · 🌐

Premier tournage de nuit pour le film de Fabrice Maruca « Si on chantait » qui se déroule sur notre commune. Plusieurs habitants « aux premières loges » pour le tournage de cette scène devant les appartements de la résidence des Douanes. Merci aux riverains pour leur compréhension et enthousiasme, ainsi qu'aux sapeurs-pompiers et services de la ville !

👍❤️👏 185 28 commentaires 129 partages

J'aime Commenter Partager

Les plus pertinents ▾

Auteur
Ville de Quiévrechain
Nous lisons avec beaucoup d'intérêt vos commentaires sur le non port du masque par les personnes présentes. Nous vous rappelons que ce dernier n'est pas obligatoire dans l'espace public non clos et qu'il relève de la responsabilité individuelle de tous de le porter. Des rappels furent faits. Rien ne peut, pour l'instant, obliger le port du masque sur l'espace public extérieur sauf la bonne volonté. Nous vous rappelons que la ville a organisée une distribution en deux temps de masques chirurgicaux et lavables (5 chirurgicaux et 2 lavables pour tous) le tout gratuitement.

Source : compte Twitter de la ville de Quiévrechain, août 2020.

3.2 Événement marquant et source de nostalgie

3.2.1 La création de liens avec le tournage

Dans certains cas, il se passe quelque chose entre le tournage et la population ; la cohabitation fonctionne, des liens ont le temps de se tisser, les habitants s'attachent et s'habituent à une ambiance créée par l'événement ; de son côté, le cinéaste ou l'équipe du film s'implante et s'attache parfois à son tour (Tavernier à Anzin, Nolan à Dunkerque, Berri à Wallers...).

Le tournage est alors perçu comme un événement marquant par les habitants ou par les acteurs locaux. À Quiévrechain, aucune des personnes sondées n'estime que le tournage ne laissera aucune trace dans sa mémoire, même si la majorité précise que cette place restera « secondaire ».

Lors du tournage de *Visages Villages* (2017), Agnès Varda tissa des liens avec Janine Carpentier, l'une des dernières habitantes du coron de la rue Desseligny à Bruay-la-Buissière, promis à la destruction. À la faveur du film, Janine devient l'un de ces visages ordinaires mis en lumière et reproduit sur un immense collage de l'artiste JR sur la maison qui n'allait bientôt plus exister. Dans son projet même, le film fait émerger le caractère (extra)ordinaire de ces habitants et de ces lieux marginalisés et est bien un événement à l'échelle du quartier et des riverains. Le passage de la réalisatrice dans l'un de ces lieux qui semblent condamnés à disparaître a compté, ne serait-ce que dans la vie de Janine qui entretenait des échanges avec la cinéaste jusqu'à la mort de cette dernière. Le 13 décembre 2019, quatre ans après sa venue à Bruay et quelques mois après sa disparition, un hommage est ainsi rendu à Agnès Varda sur le lieu du tournage devenu un lieu de mémoire qui a marqué à la fois le territoire et ses habitants, du moins certains d'entre eux.

La fin du tournage s'accompagne du retrait systématique des décors, parfois observé avec une certaine émotion⁴³⁵. Le désir de prolonger l'atmosphère du tournage peut se lire dans les demandes de conservation d'éléments du décor.

Dès l'époque de *Germinal*, signe, sans doute, d'une patrimonialisation en marche, des demandes en ce sens s'expriment. À Paillencourt, il y eut ainsi, en avril 1993, une mobilisation locale d'habitants pour éviter la destruction du décor extraordinaire qui apparaissait « comme un monde en sursis et univers concentrationnaire, puisqu'il est appelé à être rasé après le dernier tour de manivelle » (Gural-Migdal, 2017, p. 170) ; cette démarche était aussi, peut-être, une dernière tentative, désespérée, de se raccrocher à un symbole de l'activité minière effacée. Un lien affectif s'est ici tissé et le démantèlement du décor et la remise à nu de l'espace agricole provoque bien « une réaction émotionnelle forte traduisant un attachement au lieu et la possible remise en question de la pérennité de ce lien » (Laffont, 2021, p. 11).

À Paillencourt, cet « enfer du décor » (Assouline, 1993) fut pourtant bien démantelé. À Artres, conscient de vivre un événement, un habitant filme le retrait des décors au sein du village⁴³⁶. Beaucoup plus discrets, des wagonnets du film ont été récupérés et intégrés dans le mobilier

⁴³⁵ Pierre Assouline décrit les pleurs et la nostalgie de Jannick, propriétaire du restaurant de Wasnes-au-Bac, lorsque l'équipe de *Germinal* quitte le territoire (Assouline, 1993, p. 358).

⁴³⁶ Son film reste disponible sur le site You Tube : <https://www.youtube.com/watch?v=BBzfphoEJ50>

urbain de la commune ; fleuris, ils jalonnent les rues du village et du canal ; certains ponctuent la balade « Germinal » inaugurée par les collectivités locales autour du Bassin rond⁴³⁷. Du décor spectaculaire il ne reste qu'une œuvre sculptée et exposée au sein du musée implanté sur le site d'Arenberg (photographie 14).

Photographie 14 : Souvenirs et reliques d'un décor disparu : celui du « Voreux » de Paillencourt



Photographie : Nicolas Marichez, 2019

Les cas évoqués précédemment ne sont nullement généralisables et relèvent davantage de l'exception – certes de plus en plus souvent répétée – que de la règle. Force est de constater que, quantitativement, dans la grande majorité des nombreux tournages sur les territoires étudiés, le passage de l'équipe semble vite oublié voire n'est pas remarqué par les habitants (qui n'en prennent parfois conscience qu'au moment de la diffusion de l'œuvre filmée).

Dans le cas si médiatisé de la série *Germinal* – tournée dans un contexte pandémique il est vrai – certaines scènes ont certes marqué, à tous les sens du terme, les territoires et leurs habitants (à Fresnes-sur-Escaut, à Rombies-et-Marchipont) mais le caractère événementiel du tournage est loin d'être aussi évident que celui du film de Berri et il n'y a guère d'attroupements sur les fosses minières qui constituent les pôles centraux, médiatisés (et ouverts au public) de tournage. Nous croisons bien peu de curieux lors de nos visites sur le site d'Arenberg-Creative Mine pendant la période et l'enquête que nous avons menée auprès des riverains témoigne d'une forme de déconnexion entre les tournages et ces derniers. Nos interlocuteurs⁴³⁸ sur le site nous

⁴³⁷ Autre exemple d'intégration d'éléments du décor, la fontaine du village de Lyons-la-Forêt construite en 1990 pour le film *Madame Bovary* de Claude Chabrol a été conservée.

⁴³⁸ Entretien avec M. Patou et G. Briand, 02/06/2021

confirment que les quelques scènes tournées n'ont pas créé d'animation particulière et doutent même que les habitants savaient ce qui se passait précisément. En revanche, ils se souviennent, sur la fosse n°9-9bis à Oignies, qu'une foule était présente pour assister auparavant à une émission animée par Sophie Davant (« Affaire conclue »), preuve que l'engouement local est très lié, non seulement à la diffusion de l'information, à l'accessibilité du site au public, mais aussi à la popularité de l'œuvre concernée auprès des habitants.

3.2.2 L'avant-première comme hommage

La fin du tournage ne marque toutefois pas forcément la fin de l'histoire qui s'est nouée entre le territoire et l'équipe. D'abord, nous aurons l'occasion de rappeler à quel point l'événement peut rester graver dans les mémoires locales (et dans le territoire).

Le temps du tournage peut déboucher, sur certains territoires, sur la projection d'une avant-première qui peut également constituer un événement, prolongeant les retombées médiatiques et économiques du tournage antérieur.

Le premier film de Vero Cratzborn, *La Forêt de mon père*, évoquant la maladie mentale d'un père et son basculement vers la folie, fait de la forêt un personnage clé, en résonance avec la « forêt intérieure » du personnage ; il fut tourné dans le parc régional Scarpe-Escaut, dans la forêt de Raismes-Saint-Amand-Wallers – le tournage se fait également dans un autre type de marge, l'EPSM des Flandres à Bailleul, déjà rencontré plus haut. À la sortie du film, la réalisatrice réserve naturellement une projection en avant-première aux habitants de Raismes, en pleine forêt – en immersion dans le décor - pour une centaine de spectateurs. D'autres projections sont organisées dans la région pour susciter un débat et une réflexion sur l'intégration des personnes mentalement souffrantes.

L'avant-première est aussi la promesse, pour la salle de cinéma ou l'espace qui l'accueillera, de retombées ponctuelles. Le film *Chez nous* est projeté aux Étoiles, à Bruay-la-Buissière, au cœur de la marge filmée – tombée depuis entre les mains du Rassemblement National –, avant un échange riche et passionné avec la salle, le 8 février 2017. Daniel Granval⁴³⁹ confirme que les films de Bruno Dumont ont suscité un nombre d'entrées « spectaculaire » au cinéma local de Bailleul, le « Flandria ».

⁴³⁹ Entretien le 21/08/2020. « Ce qui a été le plus spectaculaire, c'est les entrées au cinéma local qu'il a générées. Nous avons fait le plein de spectateurs à plusieurs reprises. Bruno Dumont est venu plusieurs fois au Flandria à la rencontre du public pour les projections de *La Vie de Jésus*, *L'humanité* et *Flandres* ».

L'avant-première peut ainsi (re)faire événement sur le territoire local et, en quelque sorte, fermer la parenthèse qui s'était ouverte avec les repérages. Les habitants de Quiévrechain sont ainsi invités à l'avant-première du film *Si on chantait*, devant les caméras de TF1, spectateurs de la mise en récit de leur territoire et, pour certains, de leurs premiers pas au cinéma.

3.3 Des retombées immédiates assurées ?

Si nous reviendrons dans les parties suivantes sur les retombées du tournage, nous soulignons ici que ce seul temps du tournage *stricto sensu* garantit au territoire un certain nombre de retombées.

Cet accueil d'un film ou d'une série, quelle qu'en soit la durée, est d'abord quasiment la garantie de bénéficier d'une exposition médiatique du territoire, au moins à l'échelle locale et sur les réseaux sociaux.

Le tournage constitue aussi le moment où les retombées économiques directes et indirectes sont les plus assurées. À Dunkerque, les retombées économiques du film de Nolan ont été estimées à près de 10,5 millions d'euros (Eppreh-Butet, 2021). Place Turenne, la boulangerie « À l'épi de blé » approvisionne par exemple les figurants en sandwiches tandis que celle qui fait face au Kursaal livre des viennoiseries aux membres de l'équipe. Les commerçants priés de baisser le rideau pour les besoins du tournage ont reçu de confortables indemnités, tel « le Bistrot de la plage », sur la digue, qui apparaît d'ailleurs dans le film derrière une façade de substitution (mais en conservant son nom). Pendant six semaines, les centaines de personnes mobilisées par le film (450 techniciens, 2000 figurants) attirées par le tournage se répartissent chaque soir entre les restaurants et hôtels de la ville.

Le tournage peut générer des dépenses conséquentes à l'échelle d'une petite commune ou d'un établissement. Dans le cas de la série *La Trêve*, le tournage de neuf semaines au printemps 2015 profite de manière inespérée aux rares établissements du sud de l'Ardenne belge capables d'accueillir l'équipe ; le hameau de Poix-Saint-Hubert, où se trouve l'hôtel Le Val de Poix, devient ainsi un espace clé dans l'organisation du tournage, ce dernier lui assurant des retombées économiques exceptionnelles⁴⁴⁰.

En lien avec les engagements pris pour bénéficier d'aides financières, le moment du tournage est aussi un temps de mobilisation potentiellement massive de la main d'œuvre et des artisans locaux, sollicités pour fournir nourriture, accessoires ou matériel à l'équipe. De nombreuses

⁴⁴⁰ Échanges avec Aude Piette, cogérante de l'établissement « Les Gamines » à Poix-Saint-Hubert, juillet 2021. Elle précise que la venue d'un tournage dans cette région ardennaise permet toujours d'accroître considérablement le chiffre d'affaires annuel, assurant un remplissage de l'établissement sur une durée longue.

entreprises furent par exemple sollicitées par le tournage de *Dunkerque*, jusqu'à l'imprimerie de Hazebrouck chargée d'imprimer les flyers qui tombent du ciel dans la scène d'ouverture du film.

Dans des villes comme Dunkerque, Lille ou Liège, le cumul et la croissance des tournages démultiplient naturellement ce type de dépenses générées. Ce sont donc ces retombées concrètes et immédiates qui sont le plus souvent escomptées par les élus qui reçoivent un tournage pour une durée suffisamment longue.

Ces retombées économiques sont toutefois inégales et, parfois, décevantes car elles ne bénéficient pas nécessairement au lieu d'accueil du tournage, d'autant plus quand celui-ci est une marge. En juillet 2017, le maire de la commune d'Oudezeele, au sud de Bergues, confie ainsi à la presse les espoirs que le tournage du film *La Ch'tite famille* fait naître en lui :

« Pour nous, c'est une opportunité à saisir. J'espère que le tournage et le film auront des retombées économiques. Nous sommes l'une des communes les plus pauvres du secteur, et il est difficile pour nous de réaliser nos projets. Et j'ai une église à réhabiliter, moi... »⁴⁴¹.

Un mois plus tard, à l'heure du bilan, le discours est toutefois mitigé :

« On voyait des gens passer, se garer pour aller voir, mais ils ne rentraient pas forcément ici, indique Anthime Lamote, patron du bar « Aux Trois Rois ». On ne l'a pas senti sur la fréquentation, mais c'est pas grave⁴⁴². On a quand même envie que son film réussisse parce qu'on l'aime bien, nous, Dany Boon ».

De fait, si Oudezeele est l'un des deux pôles de l'espace de tournage, ce dernier se concentre sur une petite propriété privée difficile d'accès, peu visible, et les services proposés par le village ne permettent guère de répondre aux besoins de l'équipe, qui investit donc peu l'extérieur du plateau. L'hébergement de l'équipe se fait ainsi au sein d'un hôtel du village voisin de Cassel (la Chatellerie de Schoebeque).

L'observation vaut plus encore lorsque la commune n'accueille qu'une ou quelques scènes courtes ; le maire de Noyelles-sous-Bellone, où est tournée une scène de *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*, commence ainsi par souligner que « Ce tournage n'a entraîné que peu de dépenses : chauffage, électricité et eau au local 1 rue de la mairie... »⁴⁴³.

⁴⁴¹ *La Voix du Nord*, 8 juillet et 14 août 2017.

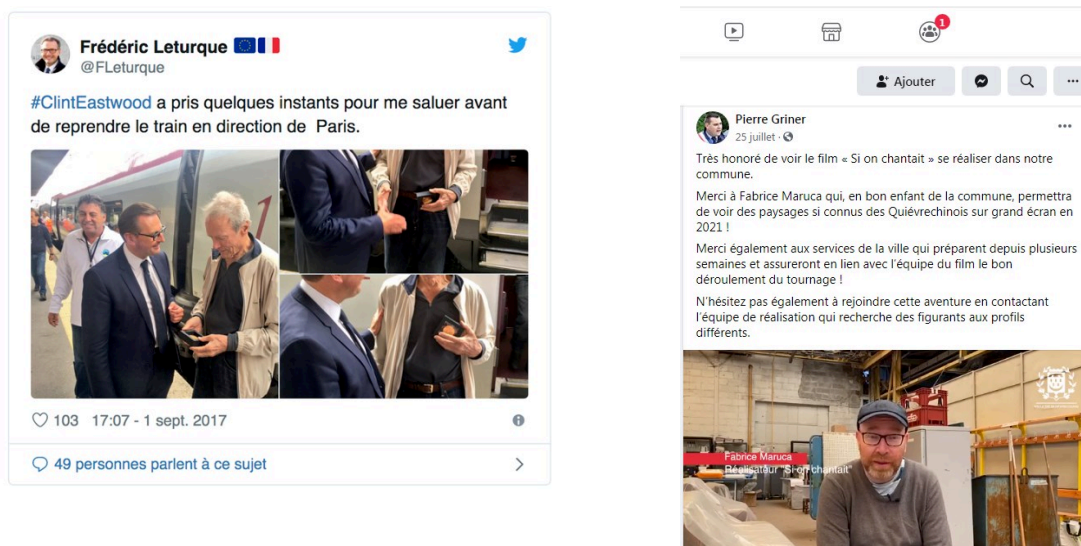
⁴⁴² En entretien (08/07/2021), le maire nous précise toutefois qu'il a recommandé à l'équipe, dès son arrivée, de « penser au p'tit jeune » qui venait d'ouvrir un estaminet, « L'enfant de cœur ».

⁴⁴³ Entretien avec P. Doyen, le 08/11/2020.

Cela rappelle qu'un tournage largement concentré sur le territoire d'une commune n'assure pas nécessairement à celle-ci de capter les dépenses inhérentes si elle ne dispose pas d'une offre d'hébergement, de restauration, de services suffisante. Les retombées économiques tendent alors à être plus limitées sur des espaces en marge sur le plan économique. De leur côté, les cinéastes s'efforcent parfois d'intégrer, même symboliquement, les acteurs du lieu de tournage (en recrutant des marginaux, en distribuant des sandwiches, en faisant des dons, en passant une commande à un restaurateur local...).

Le tournage peut aussi avoir des retombées politiques, délicates à mesurer (figure 69). L'accueil de l'événement peut être favorisé, facilité et exploité par l' élu et intégré dans un « story telling » de son action en faveur du territoire (Patrice Vergriete à Dunkerque). La figure du maire peut ainsi être associée à l'événement et à ses retombées potentielles. À la disparition de l'ancien maire de Bergues, André Leclercq, la presse locale rappelle d'abord, pour lui rendre hommage, que « Le tournage de *Bienvenue chez les Ch'tis* dans la cité des Remparts, c'est lui, avec l'aide de Jacques Martel, alors adjoint à la culture et au tourisme. [...] Il restera le maire qui a fait venir Dany Boon à Bergues »⁴⁴⁴. Il est d'ailleurs probable que Jacques Martel, acteur clé du tournage berguois de *Bienvenue chez les Ch'tis*, a capitalisé sur l'événement auquel il est volontiers associé pour justifier sa candidature (malheureuse) à la mairie.

Figure 69 : Le tournage comme instrument de promotion de l'action municipale ?



Sources : comptes Twitter de Frédéric Leturque, maire d'Arras (2017), et de Pierre Griner, maire de Quiévrechain (2020).

⁴⁴⁴ *Le Journal des Flandres*, 23/09/2020, <https://www.lejournaldesflandres.fr/95249/article/2020-09-23/bergues-andre-declercq-la-simplicité-l-epreuve-du-succès>

Conclusion

« Miroirs du monde », le cinéma comme les séries consomment et mettent en décor tous types de lieux. De nombreux espaces, y compris différents types de marges, sont donc devenus, ponctuellement ou de manière répétée, des lieux de tournage. Le choix de ces derniers est toutefois soumis à des contraintes multiples et fortes, à la fois financières, logistiques, juridiques qui l'emportent souvent sur les seuls critères esthétiques. Si les lieux repérés doivent correspondre à la représentation de l'espace dans lequel le cinéaste a imaginé son intrigue, il arrive que certains lieux soient jugés si « forts » qu'ils réorientent la construction même de l'œuvre et prennent une place accrue à l'écran. Dans ce cas de figure, c'est le décor qui contribue à la création de l'œuvre et non l'inverse.

Les tournages qui se multiplient au sein des deux régions étudiées ont, bien souvent, peu de retombées majeures sur les territoires qui les accueillent au-delà des dépenses et de la médiatisation générées par l'événement (ce qui n'est d'ailleurs pas négligeable). Notre réflexion nous amène naturellement à nous concentrer sur les cas d'espaces (comme la ville de Quiévrechain) qui accueillent de « gros » tournages et/ou qui ont suscité, à court ou à plus long terme, des effets sensibles sur le territoire, la manière de le percevoir, de l'habiter.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

Nord-Pas-de-Calais et Wallonie ne sont pas – ou plus – en marge des tournages de films et de séries au sein de leurs pays respectifs.

Nous avons insisté sur le rôle clé des acteurs régionaux (Pictanovo d'un côté, le Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel puis Wallimage de l'autre) qui, en renfort de stratégies et de politiques (fiscales d'abord) menées à d'autres échelles (plus petites) cherchent, depuis les années 1990 côté français, les années 2000 côté belge, à séduire les producteurs et à accroître l'attractivité et la compétitivité de leurs territoires. Tournages et/ou activités (de post-production) qui leur sont liées y sont convoités car ils sont sources de retombées multiples autant médiatiques qu'économiques. Ces tournages accompagnent et nourrissent les politiques et aménagements consacrés au secteur de l'image en mouvement qui constitue un levier de reconversion et de changement d'image pour ces deux régions longtemps perçues (et encore volontiers dépeintes à l'écran) comme en marge. Ces dernières misent ainsi sur la diversité de leurs décors – y compris de marges (anciens sites industriels, miniers...) –, sur la densité et la diversité croissante de leurs équipements, sur leur main d'œuvre et leurs offres de formation en lien avec le secteur audiovisuel, sur leur situation géographique ou encore sur les dispositifs d'aides qu'elles ont imaginés ; leurs atouts relativement voisins (en termes de décors, de situation, voire d'équipements) peuvent en faire des concurrents et le Nord-Pas-de-Calais a pu se sentir désavantagé par le *Tax Shelter* dont s'est dotée la Belgique au début des années 2000. La proximité des deux régions tend toutefois à être désormais perçue et présentée comme une ressource à exploiter par les deux fonds régionaux. La frontière franco-belge devient donc un espace favorable aux coopérations, aux tournages voire aux productions transfrontalière(s), même si chaque région s'efforce dans le même temps de ne pas être dépendante de sa seule voisine.

Le Nord-Pas-de-Calais, pas plus que les Hauts-de-France aujourd'hui, ne saurait bien sûr être considéré comme un pôle de cinéma ou de séries à l'échelle internationale ; à l'échelle française en revanche, même s'il compte peu de sociétés de production sur son territoire, il s'est affirmé, depuis la fin des années 1980, comme un pôle émergent de tournages de films et, plus encore et sur un temps bien plus court, de fictions télévisées et en particulier de séries.

Plus tardivement, la Wallonie est entrée dans une phase de rattrapage : territoire renommé pour son offre en matière de post-production, largement favorisée par le *Tax Shelter*, elle s'impose aussi, plus discrètement, comme une terre de tournages de films – dans lesquels sa visibilité est

toutefois incertaine – et, chose remarquable, de séries, grâce à l'action volontaire de la Fédération Wallonie-Bruxelles et à son Fonds Séries depuis 2013.

Au sein des deux régions, les cartes des tournages, qui sont condamnées à être quotidiennement mises à jour, reflètent la diversité des lieux devenus lieux de tournage, repérés et élus par un ou plusieurs cinéaste(s). De multiples marges ont intégré cette cartographie des décors et certaines s'imposent même comme des lieux convoités et surreprésentés à l'écran ; le poids de certains types d'espaces (friches de la mine, de l'industrie, villes en crise) reflète aussi, du moins partiellement, les motivations de cinéastes qui viennent chercher et filmer dans la région des décors évoquant la crise, la pauvreté, le passé industriel et/ou ses héritages. Certains espaces en difficulté sur le plan socio-économique paraissent donc paradoxalement attractifs en termes de tournage, à l'image de la ville de Seraing et de ses multiples interstices, friches et non-lieux volontiers filmés par les frères Dardenne et qui occupent une place majeure, centrale, au sein des images renvoyées du territoire wallon par le cinéma. Si la géographie des tournages n'ignore donc pas les marges et ne valorise pas nécessairement les espaces les plus riches ou touristiques, elle est toutefois sélective. Le genre ou le récit envisagés par le cinéaste influent naturellement sur le choix des lieux mais ce dernier, volontiers délégué au repéreur, repose sur de multiples autres critères, au-delà de seules considérations artistiques et d'un caractère jugé « cinégénique » (qui, dans certains cas, pourra toutefois bouleverser la construction même de l'œuvre) ; l'accessibilité et la visibilité du lieu, sa disponibilité, le coût que représente son exploitation (et donc sa situation géographique par rapport aux grandes villes qui hébergent les équipes), les réglementations administratives ou les dispositifs de protection spécifiques, la sécurité du site sont autant d'éléments qui déterminent l'éligibilité des lieux, y compris au sein de marges qui sont, en réalité, très inégalement attractives.

À plus grande échelle géographique, au sein des régions, quelques communes, du côté français surtout et en particulier dans des villes parfois stigmatisées (Roubaix, Tourcoing, Dunkerque), ne se contentent plus de recevoir passivement des tournages et se dotent d'outils, d'organismes, de stratégies visant à les favoriser et à mieux en tirer profit, y voyant de possibles vecteurs de dynamiques nouvelles sur lesquelles il nous faudra revenir.

**Nord-Pas-de-Calais et Wallonie à
l'écran : clichés et images de
territoires en marge**

- « - Et c'est comment la vie là-bas ? C'est tranquille, non ?
- Dur, dur, dur. Y'a que ceux qui vivent dans le charbon qui vivent bien. Les autres, c'est que... des miséreux. Et pis ça meurt jeune là-bas, ça meurt très jeune. Heureusement, ma mère est redescendue dans le Sud, j'avais 10 ans, je supportais plus, je supportais plus le froid. [...]. En été ça va, parce que tu as 0, 0,1... mais l'hiver ça descend, ça descend, ça descend : -10, - 20, - 30 ; tu dis je reste couché, ils te foutent du -40, tu vois ? C'est le Nooord ! »

Bienvenue chez les Ch'tis (D. Boon, 2008).

INTRODUCTION DE LA TROISIÈME PARTIE

Les films et les séries sur le Nord-Pas-de-Calais et sur la Wallonie (et qui, le plus souvent, y sont effectivement tournés) participent à la diffusion d'images, de récits et de discours qui viennent alimenter un imaginaire de ces deux territoires.

Il est nécessaire de questionner la manière dont ces régions et leurs espaces y sont (inégalement) mis en scène en essayant de dégager des traits spécifiques que les œuvres qui y sont ancrées exploitent et qui marquent leur « image cinématographique » (Dumont, 1999).

L'approche adoptée dans le premier chapitre relèvera ainsi de la géographie culturelle, la réflexion étant centrée sur les images et discours produits sur (et dans) la région par le cinéma et les séries. Les fictions étudiées représentent des territoires et la manière dont ils sont habités. Elles projettent aussi dans l'espace (devenu décor) les représentations de cinéastes, et en particulier de cinéastes régionaux qui s'inspirent d'un espace vécu (bien souvent dans leur enfance). Ces œuvres offrent une mise en image (animée) et une mise en récit de territoires du « Nord » choisis, (ré)agencés, cadrés, mis en scène, associés à des discours (implicites ou tenus par les personnages), à des ambiances, à des émotions qui influent sur la perception des espaces filmés et que nous souhaitons ici interroger. Ces images reflètent et confortent (peut-être même créent) des clichés parfois anciens par ailleurs entretenus par d'autres médias, alimentant un « bain visuel » (Delporte, 2008) dans lequel se (re)composent les imaginaires individuels et collectifs des territoires étudiés.

Nous nous demandons dans cette partie comment une partie de la production cinématographique (et, peut-être, sérielle) illustre et nourrit la singularité, l'identité voire la marginalité du Nord-Pas-de-Calais et de la Wallonie et de certains (ou via certains) espaces qui les composent. Nous expliquerons dans le deuxième chapitre comment certaines œuvres retentissantes sont accusées de contribuer à la perpétualisation de clichés et en particulier d'une « image *Germinal* » (Mortelette, 2019) qui peuvent heurter l'image que cherchent à construire et à promouvoir les acteurs régionaux et le marketing territorial. L'essor des tournages dans les deux régions s'affirme en effet dans un contexte de crise des territoires mais aussi d'accélération de la décentralisation qui renforce le rôle des autorités régionales dans la reconversion et la reconstruction d'une image qui doit favoriser l'attractivité territoriale.

Certes, les spectateurs/récepteurs de ces images filmiques savent bien que celles-ci relèvent de la fiction ; une partie des films tournés, et en particulier les plus remarquables, sont toutefois inspirés de réalités socio-économiques, culturelles voire politiques de ces territoires, relevant notamment d'un « cinéma du réel » qui accroît encore les « effets de réalité » des images

diffusées (Lussault in Lévy, Lussault, 2013 [2003], p. 532) au risque de réduire les territoires évoqués à des signes de marginalité déjà bien connus des spectateurs. Les « pouvoirs de l'image » (Marin, 1999) peuvent alors influencer négativement sur le rapport des individus⁴⁴⁵ au territoire et nuire à l'attractivité de ce dernier.

À plus grande échelle, des œuvres peuvent se nourrir et nourrir en retour une image négative de certains espaces en marge qui deviennent parfois, contre-intuitivement, des pôles de tournage et les centres des espaces diégétiques imaginés par les cinéastes. Le risque est ici que la caméra souligne, surligne, voire crée une marginalité de ces espaces susceptible de les rendre (plus) répulsifs ou de les stigmatiser. Le troisième chapitre interrogera la manière dont différents types de marges sont filmés et suggérés au sein des fictions audiovisuelles en montrant comment des acteurs de ces territoires (et en particulier ceux qui s'attachent à construire une image territoriale en s'appuyant sur un marketing spécifique) peuvent « faire avec » ces images pour le moins contrastées que certains tournages accueillis peuvent véhiculer.

⁴⁴⁵ L'image est définie par Michel Lussault comme un « système de signes qui médiatise le rapport de l'individu au monde » (Lévy, Laussault, 2013 [2003]).

CHAPITRE 1

LE « NORD » À L'ÉCRAN

Introduction

Dans un article pour *Libération* intitulé « Nord, les Ch'tis et l'écran », la journaliste Stéphanie Maurice écrit :

« Le Nord est une terre de cinéma. Il a un côté gueule cassée, avec les souvenirs, nombreux, des ravages des guerres, celle de 14 qui a parsemé la campagne de cimetières, celle de 40 et de ses bombardements qui ont éreinté Dunkerque. Un côté gueule noire aussi [...] »⁴⁴⁶.

Nous proposons ici de quitter momentanément l'espace scénographique pour explorer l'espace diégétique et, plus largement, le type de récits filmiques et sériels qu'inspirent les territoires du Nord-Pas-de-Calais et de Wallonie.

Les longs métrages tournés dans ces deux régions ne sont pas tous, loin de là, des films « de niche » qui se nourriraient systématiquement de leur marginalité réelle ou supposée, passée ou présente ; le risque serait d'ailleurs de réduire abusivement la production filmique, riche et diverse, à sa seule part effectivement liée à cette notion. Il nous semble toutefois que, parmi les centaines de longs métrages qu'elles ont accueillis, les deux régions ont inspiré et inspirent toujours certaines thématiques spécifiques qui reflètent voire accentuent leur marginalité.

Il convient d'abord de se défaire d'une lecture téléologique qui voudrait que, très tôt, le cinéma sur « le Nord »⁴⁴⁷ ait été un cinéma sur la marge ou annonciateur d'une future marginalisation du territoire et de sa population. Il faut garder à l'esprit le contexte de cette production filmique qui influe beaucoup sur les intrigues ancrées dans ces espaces et sur les images qui en sont projetées et reçues. Avant la crise des années 1970, les deux régions restent

⁴⁴⁶ *Libération*, 02/12/2016.

⁴⁴⁷ Nous utiliserons parfois cette formule, entre guillemets, pour désigner à la fois le Nord-Pas-de-Calais et la Wallonie au sein des représentations filmiques. Nous sommes toutefois bien conscients qu'une telle dénomination traduit plutôt un point de vue français et qu'elle peut paraître incongrue depuis la Belgique (dont la Wallonie occupe la partie méridionale).

globalement dynamiques sur le plan économique et relativement attractives ; l'image qui en est diffusée est alors nécessairement différente de celle qui domine depuis une cinquantaine d'années ; l'image que les habitants eux-mêmes se font de leur territoire a d'ailleurs évolué pendant la période ; ce qui est parfois présenté comme des éléments de folklore ou d'identité d'un Nord éternel ne l'est en réalité pas tant que cela et la construction des représentations territoriales, comme celle de la marginalité, s'inscrit aussi dans une temporalité.

Loin d'être nécessairement un sujet en soi ou un « type » de décor singulier, le « Nord » est souvent une toile de fond, plus ou moins identifiée et identifiable. À titre d'exemple, sur la simple période qui s'étend de 1945 aux années 1970, nous dénombrons certes 18 films que l'on pourrait considérer comme ancrés dans le Nord-Pas-de-Calais (le titre et/ou le synopsis insistant sur cet ancrage), mais 35 ne lui accordent qu'une place secondaire.

La visibilité du territoire wallon au sein de la production filmique est encore plus faible ; dans les seules années 2010 par exemple, bien des films sont tournés en Wallonie sans qu'elle apparaisse longuement à l'écran et même sans qu'elle soit le lieu de l'intrigue, suggérant fréquemment un autre espace diégétique fictif ou réel (*Largo Winch 2*, *Le Grimoire d'Arkansas*).

Avant les années 2000, si le nombre de tournages – en particulier en Wallonie – reste limité, ils concernent des œuvres relevant de genres relativement divers ; les deux régions inspirent tout à la fois – même s'il est difficile de tracer des limites claires au sein de « la jungle des genres » (Moine, 2002) – des drames, majoritaires, mais aussi des polars, des films historiques, des comédies, des documentaires, des feuilletons, des films « sociaux », d'épouvante, des comédies romantiques, des comédies musicales. Depuis les années 2000 dominant, sans grande surprise, les drames, les thrillers, les films policiers. Le poids des comédies tournées sur le territoire est toutefois remarquable : une trentaine du côté français, plus d'une quarantaine du côté belge. Quoique plus ponctuelles, des comédies romantiques, genre qui n'est pas spontanément associé aux deux régions, y sont pourtant filmées (*La Liste de mes envies*, *Pas son genre*, *La Vie d'Adèle*, *Un homme à la hauteur*, *Jeux d'enfants*).

Le Nord-Pas-de-Calais, en raison de son histoire, est le cadre d'un nombre important de films de guerre (*Joyeux Noël*, *Dunkerque*, *En mai fais ce qu'il te plaît*). En effet, dans le cas de films évoquant des événements historiques, le réalisateur préfère parfois revenir sur les lieux, comme Henri Verneuil pour *Week-end à Zuydcoote* (l'adaptation d'un roman de Robert Merle, témoin de l'opération Dynamo) ; de grandes fresques historiques intègrent volontiers les nombreux châteaux de Wallonie évoqués dans le thème précédent (*L'Échange des princesses*).

La Wallonie, et notamment l'Ardenne belge, inspire quelques films d'horreur et d'épouvante (4 dont *Calvaire*) ; on compte également une dizaine de films fantastiques ou de science-fiction tournés sur les deux territoires. Quelques films musicaux (ou comédies musicales) s'y déploient : *Chœurs de rockers* ou *Si on chantait*. Les road movies (*Eldorado*) sont rares mais d'autant plus intéressants à étudier, de même que les films d'aventure (*Angélique*). Si les frontières entre les genres sont poreuses et discutables, nous identifions très peu de films d'action majeurs (*Largo Winch 2*). Sans surprise, les régions ne sont guère des terres du « western » même si quelques œuvres en revisitent les codes (du *Far West* de Jacques Brel en 1972 à la série *Germinal*) et, moins encore, de films de fantasy – ce qui n'empêche pas certaines communes, nous le verrons, de tenter de s'associer à cet univers.

Dès les premiers tournages, on relève de nombreuses adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires dont l'intrigue initiale est inscrite dans le nord de la France, ce qui favorise (sans que cela soit une obligation) un tournage *in situ*. Ainsi, *Le Journal d'un curé de campagne*, adapté du roman de G. Bernanos par Robert Bresson en 1951, est bien tourné dans la paroisse artésienne et rurale d'Ambricourt, près de Hesdin. Le feuilleton *Adieu mes quinze ans*, joué dans le Boulonnais, ou encore *Le Corps de mon meilleur ennemi*, dans une métropole lilloise (la commune fictive de Cournai) marquée par le poids de l'industrie textile⁴⁴⁸ et en transformation démographique et urbanistique rapide, sont d'autres adaptations d'œuvres littéraires (de Claude Campagne dans le premier cas, de Félicien Marceau dans le second).

Chômage, précarité, inégalités, misère, violences sociales, physiques et psychologiques, poids du refoulé ou du racisme, question migratoire, tentations populistes semblent des thèmes qui motivent le choix du Nord-Pas-de-Calais surtout, de la Wallonie parfois, comme terres de tournage. S'ils ne résument pas la diversité des œuvres tournées, ces films nous semblent mériter une réflexion spécifique pour au moins deux raisons. D'abord, il s'agit, dans la grande majorité des cas, d'œuvres dont l'ancrage territorial – dans le Nord-Pas-de-Calais ou en Wallonie – est explicite et souligné à l'écran, associant intimement marginalité et « nordicité ». Significativement, les critiques ne manqueront alors pas d'évoquer les décors de la région qui ne constituent jamais une simple toile de fond. Par ailleurs, une grande partie des films remarquables par le grand public (*tableaux 6 et 7*) et/ou par la critique et les festivals relèvent de ces thématiques, contribuant à diffuser un certain nombre d'images – peut-être de clichés – de la région.

⁴⁴⁸ « Ce n'est pas une ville mais un temple à la gloire du textile ; on ne vit que par et pour le textile » dit le personnage principal qui revient dans la ville après sept ans d'absence.

Tableau 6 : Les films tournés dans le Nord-Pas-de-Calais depuis les années 1980 ayant généré le plus d'entrées au cinéma

Rang	Titre	Année de sortie au cinéma	Nombre d'entrées (en millions)	Intensité de l'ancrage du tournage/de l'intrigue dans la région
1	<i>Bienvenue chez les Ch'tis</i>	2008	20,5	Forte / forte
2	<i>Rien à déclarer</i>	2011	8,2	Forte / forte
3	<i>Germinal</i>	1993	6,5	Forte / forte
4	<i>La Ch'tite famille</i>	2018	5,6	Partielle / partielle
5	<i>La Vie est un long fleuve tranquille</i>	1988	4	Forte / forte
6	<i>On connaît la chanson</i>	1997	2,7	Faible / nulle
7	<i>Dunkerque</i>	2017	2,5	Forte / forte
8	<i>Joyeux Noël</i>	2005	2,3	Faible / forte
9	<i>Noce blanche</i>	1989	1,9	Faible / faible
10	<i>La Vie et rien d'autre</i>	1989	1,5	Faible / faible
11	<i>La Vie rêvée des anges</i>	1998	1,5	Forte / forte
12	<i>Embrassez qui vous voudrez</i>	2002	1,5	Partielle / partielle
13	<i>Les Invisibles</i>	2019	1,3	Forte / forte
14	<i>Welcome</i>	2009	1,2	Forte / forte
15	<i>Gainsbourg (vie héroïque)</i>	2010	1,2	Faible / nulle
16	<i>Ma femme s'appelle reviens</i>	1982	1,2	faible / faible
17	<i>Décalage horaire</i>	2002	1,1	Faible / nulle
18	<i>L'Hermine</i>	2015	1	Forte / forte
19	<i>La Vie d'Adèle</i>	2013	1	Forte / forte
20	<i>Ma part du gâteau</i>	2011	1	Forte / partielle
21	<i>Ça commence aujourd'hui</i>	1999	0,9	Forte / forte
22	<i>Danny the Dog</i>	2005	0,8	Faible / nulle
23	<i>Momo</i>	2017	0,6	Faible / nulle
24	<i>Le Promeneur du Champ-de-Mars</i>	2004	0,6	Faible / faible
25	<i>Ma Loute</i>	2016	0,6	Forte / forte

Source : Allociné, JP Box-office et sources diverses.
Conception et réalisation : N. Marichez, 2023.

Tableau 7 : Les films « belges francophones » les plus connus de la population belge-francophone⁴⁴⁹ :

Rang	Titre	Année de sortie au cinéma	Part parmi les réponses spontanées, en % ⁴⁵⁰	Intensité de l’ancrage du tournage/de l’intrigue dans la région wallonne
1	<i>C’est arrivé près de chez vous</i>	2008	20,5	Faible / faible
2	<i>Dikkenek</i>	2011	8,2	Faible / faible
3	<i>Rosetta</i>	1993	6,5	Fort / fort
4	Films français	2018	5,6	-/-
5	<i>Le Huitième jour</i>	1988	4	Fort / faible
6	<i>Girl</i>	1997	4	Nulle / nulle
7	<i>Mon ket</i>	2018	5	Partielle / partielle
8	<i>Toto le héros</i>	1991	5	Nulle / nulle
9	<i>Le Tout nouveau Testament</i>	2015	3	Nulle / nulle
10	<i>Ni juge ni soumise</i>	2017	3	Nulle / nulle
11	<i>L’Enfant</i>	2005	3	Forte / forte
12	<i>Tueurs</i>	2017	2	Partielle / partielle
13	<i>Le Gamin au vélo</i>	2011	2	Forte / forte
14	<i>La Promesse</i>	1996	2	Forte / forte
15	<i>Le Fils</i>	2002	2	Forte / forte
16	<i>Nos batailles</i>	2018	2	Nulle / nulle
17	<i>Noces</i>	2016	2	Nulle / partielle
18	<i>Les Barons</i>	2009	2	Nulle / nulle
19	<i>Les Convoyeurs attendent</i>	1999	1	Forte / forte
20	<i>Daens</i>	1993	1	Nulle / nulle
21	<i>Black</i>	2015	1	Nulle / nulle

⁴⁴⁹ Les résultats de cette enquête révèlent, au sein même du public belge francophone, une difficulté à citer des films relevant d’un cinéma « belge francophone » : 37 % des personnes interrogées ne parviennent pas à citer une œuvre et 7 % nomment en réalité des films français. Parmi les longs métrages mentionnés, le caractère « belge francophone » prend des formes diverses : il est tantôt attribuable à la nationalité du réalisateur (les frères Dardenne, Bouli Lanners), à la présence de certains comédiens (Benoît Poelvoorde, François Damiens) ; le caractère « belge francophone » est toutefois parfois tenu : *Girls* est une production néerlandaise-belge réalisée par un Belge flamand, Lukas Dhont, avec certes un comédien bruxellois ; *Alabama Monroe*, film remarqué (César du meilleur film étranger, nommé aux Oscars en 2014) est une production belgo-néerlandaise d’un réalisateur flamand, Felix Van Groeningen ; *Bullhead*, réalisée par un Belge flamand se déroule en Flandre. Beaucoup de films cités sont d’abord tournés à Bruxelles et évoquent cette dernière, parfois même ses marges comme Molenbeek-Saint-Jean (*Les Barons*, *Black*). La part des œuvres tournée en Wallonie et, plus encore, évoquant explicitement celle-ci, est relativement faible et relève essentiellement d’œuvres « décalées » (*C’est arrivé près de chez vous*), voire bouffonnes (*Dikkenek*, *Mon Ket*), de drames ancrés dans des territoires de la crise (les films des Dardenne, *Les Convoyeurs attendent*), inspirées de faits divers tragiques (*Tueurs*, évoquant les tueries du Brabant).

⁴⁵⁰ La question posée était : « Si je vous dis « cinéma belge francophone », à quel(s) film(s) pensez-vous ? Et pensez-vous encore à d’autres films, même si vous ne les avez pas vus ? »

22	<i>Le Vélo de Ghislain Lambert</i>	2001	1	Partielle / partielle
23	<i>Deux jours, une nuit</i>	2014	1	Forte / forte
24	<i>Eldorado</i>	2008	1	Forte / forte
25	<i>Alabama Monroe</i>	2012	1	Nulle / nulle
26	<i>Bullhead</i>	2011	1	Faible / nulle
27	<i>Belgica</i>	2016	0	Nulle / nulle
28	<i>La Merditude des choses</i>	2009	0	Nulle / nulle
29	Autres	-	22	-/-
30	Aucune idée	-	37	-/-

Source : d'après « Étude de l'image et de l'attractivité du cinéma belge francophone », Dedicated, Fédération Wallonie-Bruxelles, avril 2019.
https://audiovisuel.cfwb.be/fileadmin/sites/sgam/uploads/Ressources/Publications/Etudes/Image_cinema_belge_2019.pdf

Conception et réalisation : N. Marichez, 2023.

Nous proposons donc dans ce chapitre d'identifier et d'interroger la part et le poids de quelques thématiques spécifiques et récurrentes au sein de la production filmique voire sérielle et en particulier parmi les œuvres qui ont eu le plus de retentissement. Nous verrons que plusieurs de ces thématiques ont à voir avec la marginalisation et/ou la marginalité passée ou présente, réelle ou fantaisiste, régionale ou locale, des territoires du Nord-Pas-de-Calais, de la Wallonie, ou même des deux à la fois.

1. Un cinéma de la mine ?

« Béthune, septembre (de notre envoyé spécial)

Ici, la terre est noire comme la houille qu'elle renferme dans ses profondeurs. De chaque côté de la route où nous roulons, à perte de vue et plus loin encore, s'étend le pays du charbon, sol pauvre dont les entrailles sont les trésors.

Dessus, une herbe rare, pauvre, des betteraves pour les sucreries. Pas de campagne, pas d'arbres. Une agglomération sans fin d'usines et d'habitations ouvrières. Dessous, la mine invisible qui ronge, couche par couche, cette terre sans grâce. En haut, un ciel incolore, chargé de fumées lourdes et cotonneuses.

Je ne connais pas de paysage plus désespérant. L'usine fume, la mine grouille. L'industrie impose ses lois à ceux qu'elle fait vivre : travail en série, maisons en série, enfants en série. On sent que ce pays n'est fait ni pour la joie ni pour le rêve. La fantaisie en est bannie. La brique sombre couvre tous les murs, borne tous les horizons. Et pourtant, devant les maisons des mineurs infailliblement alignées, il y a de petits jardins plantés de gros dahlias rouges et de soleils épanouis. Dans les rues rectilignes, les gosses sales et charmants jouent et se vautrent dans la poussière : car les cœurs des hommes sont plus solides que les murs de briques.

Nul touriste, nul voyageur, s'il n'y a point affaire, ne s'aventure dans ces parages. Mais qu'importe à Pabst que les choses soient sans beauté, puisque à l'ombre des cheminées géantes dressées vers le ciel comme des orgues, aux pieds des pyramides de déchets, montagnes noires et monstrueuses, des hommes souffrent, aiment, agissent ! Soucieux avant tout de sincérité, Pabst a voulu tourner ici une grande partie de *La Tragédie de la mine*, et il a fait appel à ceux-là même qui vivent sous sa menace constante, qui en ont pesé l'horreur et la désolation. »

Jean Vidal, « En regardant tourner *La Tragédie de la mine* », *Pour vous*, n°149, 29/09/1031 (Centre Historique Minier de Lewarde, Cote Arch 13265).

C'est un sombre tableau du Nord que peint le journaliste qui arrive sur ces terres de désespérance, monotones et sans vie, qui ressemblent toujours à l'enfer qu'avait déjà décrit Zola et sur lesquelles se posent étrangement les caméras du cinéaste Georg-Wilhelm Pabst en 1930, auquel on reconnaît le courage et le mérite d'explorer et d'exploiter ces marges du monde moderne. De tels espaces sordides et anxiogènes semblent ne pouvoir être que les décors d'un film minier.

1.1 Des espaces miniers qui inspirent le cinéma sur un temps long

Sur le temps long, et même depuis les premiers tournages qu'ils ont accueillis (*Germinal* en 1912, *Misère au Borinage* en 1933), le Nord-Pas-de-Calais et la Wallonie sont d'abord associés à l'écran à ces paysages miniers qui caractérisent ce « Nord » cinématographique et transfrontalier suggéré par Niels Niessen (Niessen, 2020).

Les deux régions sont de hauts lieux de ce que l'on qualifie parfois de « cinéma minier ». Dans ces films, l'histoire est centrée sur l'univers de la mine et des mineurs ; ils obéissent à un certain nombre de codes et mobilisent des images inspirées de l'œuvre littéraire de référence de Zola, « le romancier le plus naturellement cinématographique du dix-neuvième siècle » (Armand Lanoux, cité par Cousins, 1998) qui avait brodé le canevas d'un imaginaire largement diffusé au sein du lectorat et que reprennent volontiers les cinéastes. Dans ces œuvres comme dans le roman dont elles s'inspirent, la mine est quasiment un actant (la fosse du Voreux qui dévore les hommes⁴⁵¹) et les paysages qu'elle dessine sont des paysages « exposants » (Gardies, 2019) dotés d'une dimension spectaculaire.

Le nombre de films miniers (7 dans le Nord-Pas-de-Calais) est finalement modeste si on le rapporte au nombre d'œuvres tournées mais beaucoup sont devenus des « classiques » du

⁴⁵¹ Pour André Gardies, « Monstre dévorant, jamais repu, qui ne cesse d'exiger quotidiennement sa ration d'hommes, de femmes et d'enfants, Le Voreux, grâce à l'activité métaphorique du texte de Zola, affiche un net anthropomorphisme [...]. On peut se demander si ce n'est pas là le prix à payer pour qu'un lieu puisse accéder à la fonction de sujet » (Gardies, 2019, p. 138).

cinéma qui ont inspiré d'autres cinéastes (Berri fait projeter *La Tragédie de la mine* de Pabst à son équipe), qui ont donné lieu à des études, ont pour certaines été diffusées à de multiples reprises et avec succès (*Germinal*, 1993), marquant ainsi les esprits et confortant des images déjà popularisées par la littérature et les romans-feuilletons.

Cependant, la thématique de la mine infuse dans de nombreux films tournés dans la région sans être à proprement parler des films « miniers » (*tableau 8*). Nous distinguons d'abord des films dans lesquels la mine constitue un « paysage-fond » (Gardies, 2019) ; l'action n'y est pas centrée sur le travail dans la mine mais elle est explicitement ancrée dans ce décor singulier qui suffit à activer dans l'esprit du spectateur l'imaginaire minier et qui donne à l'œuvre une couleur particulière. De manière plus ou moins consciente, ce décor influe, de façon parfois quasiment déterministe – comme dans l'œuvre de Zola qui suggère le poids du milieu sur la nature des êtres qui y vivent –, sur la manière dont les personnages vont habiter l'espace diégétique ; il renseigne bien souvent sur la condition socio-économique des personnages, suggérant une certaine précarité ou une dureté de l'existence dans ce type de milieu.

Enfin, nous distinguons ce qu'on pourrait appeler des films « post-miniers » qui ne sauraient constituer un genre tant les intrigues qu'ils rassemblent sont variées. Ce sont des films qui s'inscrivent dans un contexte nouveau, ancrés dans un espace minier à l'abandon et couvert de friches, puis en cours de reconversion. L'ancrage dans ces paysages – ou la simple apparition de ces derniers à la faveur d'un travelling latéral faisant se succéder barres de coronas ou chaîne de terrils (*Bienvenue chez les Ch'tis*) – suggère alors la crise des territoires-décors dans lesquels l'intrigue va se déployer. Ce contexte de crise du territoire inspire, en particulier à partir des années 1990, des cinéastes des deux côtes de la frontière ; Anne Roekens montre d'ailleurs que la fermeture des charbonnages correspond à une période de visibilité accrue de la Wallonie à l'écran (Roekens, 2011).

Le point commun de ces différents films est donc la mise en scène, certes diverse, de ces espaces/décors de la mine, expliquant la pérennité mais aussi les dynamiques des tournages dans le Bassin minier ; si les premiers films miniers sont construits autour de quelques espaces productifs que les compagnies minières acceptent d'ouvrir aux cinéastes (Bruay-en-Artois, Lens), les plus récents (*Germinal*, 1993) vont privilégier quelques décors patrimonialisés ou en cours de patrimonialisation qui n'ont pas été détruits au lendemain de la fermeture des puits de charbon. La place et la mise en scène de ces territoires de la mine évoluent donc en lien avec l'histoire socio-économique des deux régions.

Tableau 8 : La mine, élément central des tournages dans les deux régions ?

Des films miniers ⁴⁵²	De nombreux films dans lesquels les paysages miniers apparaissent en toile de fond comme marqueurs spatiaux de l'intrigue	Des films post-miniers, évoquant de manière assez explicite les espaces miniers en temps de crise, sans que la mine soit nécessairement au cœur de l'intrigue
<i>Germinal</i> en 1913 <i>Fumées</i> en 1930 <i>La Tragédie de la mine</i> en 1931 ⁴⁵³ <i>Grisou</i> en 1938 <i>Le Point du jour</i> en 1949 <i>Le Brasier</i> en 1991 <i>Germinal</i> 1993 <i>Misère au Borinage</i> en 1933 <i>Déjà s'envole la fleur maigre</i> , 1960	<i>L'Enfance nue</i> en 1968 <i>L'Ombre des châteaux</i> dans les terrils en 1977 <i>Le Far West</i> en 1973 <i>La Femme Flic</i> en 1980	<i>Mine de rien</i> en 2020 <i>Comme un bateau la mer en moins</i> , contexte en 1992 <i>Bienvenue chez les Ch'tis</i> en 2008 <i>Visages, villages</i> en 2017 <i>Les Convoyeurs attendent</i> en 1999 <i>Chez nous</i> en 2017

1.2 (Re)création et entretien d'un imaginaire de la marge minière

Très tôt⁴⁵⁴, la mine inspire le cinéma dans différentes régions d'Europe et même du monde, comme le rappelle l'exposition « la mine fait son cinéma » présentée au Centre Historique Minier de Lewarde en 2022-2023.

Ce cinéma minier mobilise un décor souvent sombre évoquant « les entrailles de la Terre » ; il reprend un certain nombre de codes et de ressorts dramatiques : le coup de grisou, l'accident, la catastrophe minière (surtout après celle de Courrières en 1906), les grèves, en leur mêlant souvent des romances amoureuses compliquées. Ces œuvres privilégient un type de décors dont les principaux éléments apparaissent souvent sur l'affiche du film et créent un cadre familier : le chevalement, le terril, la fumée, l'explosion, les visages noirs des personnages... Cette manière récurrente de figurer la mine et les mineurs suscite ponctuellement des critiques, à l'image de celle qu'exprime Louis Thibaut dans *Nord-Eclair* en 1948, lors de la sortie du film de Louis Daquin, épargné par ce réquisitoire :

« Certes, on a vu des films sur la mine dont les auteurs ne se sont pas posés ces questions, uniquement préoccupés qu'ils étaient du souci de sortir une bande commerciale. Il n'y manquait jamais la catastrophe, coup de grisou, coup de poussière, inondation ou éboulement ».

⁴⁵² On pourrait y ajouter d'autres types d'œuvres audiovisuelles tournées dans le Bassin minier : des téléfilms comme *Moi, Louis enfant de la mine* en 2007, *L'Affaire Salengro* ou des séries TV comme *La Vie devant elles* en 2015 et la mini-série *Germinal* en 2022.

⁴⁵³ Paradoxe ici, ce film, tourné dans le Nord, est censé se dérouler en Lorraine.

⁴⁵⁴ En France, le cinéma s'en empare dès 1905 avec *Au pays noir*, court métrage de Ferdinand Zecca et Lucien Nonguet, déjà inspiré de *Germinal*, produit par les frères Pathé et tourné en studio.

Avant les années 1980, les décors miniers présentés au public ne sont pas encore, du moins pas toujours, des lieux abandonnés et fantomatiques, des « stigmates du passé » ; ce sont des lieux de vie, certes dure, précaire, mais des pôles dynamiques, d'emplois et d'immigration – on interroge d'ailleurs l'intégration des travailleurs étrangers dans des œuvres comme *Déjà s'envole la fleur maigre* du Belge Paul Meyers qui met en scène des Italiens arrivés dans le Borinage à la fin des années 1950. Le spectateur est alors invité dans les coulisses de la prospérité et de l'industrialisation, au sein des poumons économiques des deux pays dont on voit les paysages se redessiner, à l'image des terrils, de film en film (*figure 70*)⁴⁵⁵.

Figure 70 : la recomposition en cours des paysages miniers dans le film *Germinal* (1912)
Dans *Germinal* (Albert Capellani, 1913), les téléphériques (en arrière-plan) acheminent sans cesse les résidus du charbon vers les sommets des terrils encore en formation.



Germinal (Capellani, 1913), capture d'écran.

On y dénonce les inégalités creusées par le capitalisme, la manière dont souffrances et injustices nourrissent dans ces territoires la révolte sociale (de *La Grève* en 1904 jusqu'à *Mine de rien* en 2020) et une conscience politique qui fait de ces terres des bastions du syndicalisme et du socialisme. Ces récits favorisent ainsi la célébration de la figure du mineur (c'est le projet de Louis Daquin, militant du PC et de la CGT dans *Le Point du jour* en 1949), en recrutant parfois, comme le fit encore Berri en 1992, de véritables « gueules noires » pour jouer leur propre rôle, accentuant ainsi la porosité entre réalité et fiction.

Les films ancrés dans les espaces miniers traduisent donc volontiers une forme d'engagement politique voire idéologique, tel *Misère au Borinage* qui s'inscrit dans le champ d'un cinéma social voire socialiste (Roekens, 2011). Dans cette œuvre commandée à Henri Storck et Joris Ivens par les fondateurs du Club de l'Écran dans l'espoir de diffuser le marxisme en Belgique, le titre même associe le territoire à un véritable enfer d'où ne peut que naître l'aspiration à une révolution tant attendue par les commanditaires. Le Borinage, espace exploré et perçu par Joris

⁴⁵⁵ Dans *Germinal* d'Albert Capellani, en 1913, les téléphériques, en arrière-plan, acheminent sans cesse les résidus du charbon vers les sommets des terrils encore en formation.

Ivens comme une marge inspirante⁴⁵⁶, n'est pourtant pas filmé tel qu'il était mais noirci et mis en scène comme une marge absolue, « une véritable toile de composition » (Roekens, 2011) qui s'inspire une fois encore de Zola.

Les œuvres cinématographiques ancrées dans l'univers minier, dans leur manière de mettre en scène les marges minières et la lutte des mineurs, portent également des messages révélateurs de l'époque dans laquelle elles ont été produites ; cela reste vrai dans la dernière adaptation de *Germinal* en série télévisée (Julien Lilti, 2021) dans laquelle les critiques ont décelé des références au mouvement récent des « gilets jaunes » et une influence du mouvement « Me Too »⁴⁵⁷.

Au sein de cette production filmique, s'impose une manière de filmer la mine, qui est souvent, comme chez Zola, un actant. La multiplication et la portée de ces adaptations contribuent à imposer durablement des représentations datées et tronquées de l'univers minier, montrant peu les transformations de la manière d'habiter la mine et d'y travailler au cours du siècle, minorant la modernisation progressive depuis la fin du XIX^e siècle. Ce biais peut expliquer les réticences des compagnies minières à ouvrir leurs portes aux tournages ou leur volonté de contrôler les images et les discours construits à partir de ces espaces qui sont aussi des espaces productifs ; la compagnie minière exige par exemple de Louis Daquin, pour *Le Point du jour*, des modifications du scénario à propos de la question de la silicose ou sur le bilan de Courrières⁴⁵⁸... La méfiance des compagnies explique alors, parmi d'autres facteurs bien entendu, la délocalisation de certains tournages vers d'autres pays⁴⁵⁹.

1.3 Le Nord dans le cinéma post-minier

La version de *Germinal* proposée par Claude Berri en 1993 ne constitue pas une rupture dans le discours tenu sur la mine ou dans sa mise en image – sans doute, d'ailleurs, la plus proche de l'œuvre de Zola (Cousins, 1998). Pourtant, son tournage s'inscrit dans un contexte nouveau, quelques mois seulement après la fermeture du dernier puits de mine dans la région.

⁴⁵⁶ « Ma première impression sur la région fut d'une sombre et morne monotonie. Aucune note fraîche ou joyeuse. Tout était noir et poussiéreux. Pas de blanc. La teinte la plus claire était le gris » (Joris Ivens cité dans Roekens, 2011, p. 40).

⁴⁵⁷ Dans *Marianne* par exemple : « *Germinal* revu à la sauce Me Too et gilets jaunes : le lifting lourdingue de France 2 » (27/10/2021).

⁴⁵⁸ « *Louis Daquin parle du Point du jour* » [[archive](#)], « Mémoires de mines », Ina.fr, 21 décembre 1977

⁴⁵⁹ « Ce n'était pas faute d'avoir essayé de tourner en France. Mais les Charbonnages de France faisaient des difficultés, prétendant même que tous les puits avaient été modernisés. L'équipe du film fut beaucoup mieux reçue du côté de Budapest. » (Assouline, 1993, p. 115)

Il s'agit donc du premier film minier et de la première adaptation de *Germinal* tournés dans un contexte post-minier. On y évoque la vie et les luttes dans la mine au moment où cette page de l'histoire est désormais tournée, sur d'anciens territoires productifs devenus quasiment fantomatiques. S'ouvre alors une période pendant laquelle on commence à utiliser les friches minières comme lieux de tournage, parmi d'autres expérimentations et usages souvent culturels. Ces friches constituent des décors de choix pour mettre en image des récits sur la mine qui ne se sont pas arrêtés avec la fin de l'activité. Tenté par la délocalisation, Berri fit ainsi le choix de tirer profit de ces friches. Si *Le Brasier* d'Éric Barbier, trois ans plus tôt, n'exploita pas les « décors » français, il mobilisa en revanche partiellement ceux de Wallonie et en particulier les trois chevalements du puits 18 du charbonnage de la société Monceau-Fontaine, à Marchienne, dans l'agglomération de Charleroi, fermé depuis 1978 (et rasé en 1991).

Aux côtés des films miniers, devenus plus rares, les espaces de la mine peuvent être utilisés pour suggérer un univers sinistré permettant d'évoquer la crise systémique qui frappe les territoires. Dans les films post-miniers, la figure forte du mineur laisse place à celle du chômeur ou de marginaux qui doivent affronter de nouvelles formes de précarité et de drames sociaux (*L'Ombre des châteaux*, *L'Enfance nue*, *Les Convoyeurs attendent*). Alors que les acteurs politiques et économiques entendent y effacer ces stigmates et verrues d'un autre âge (Fagnoni, 2014), les espaces de la mine séduisent donc des cinéastes qui en exploitent toute la symbolique.

1.4 Autour de la mine : clichés, géotypes, géosymboles

Le cinéma minier puis post-minier tend, sur une longue durée, à gommer la diversité et les dynamiques des espaces miniers, à alimenter un imaginaire de « la » mine. Ces films contribuent à faire connaître et à populariser certaines formes spatiales et une certaine toponymie (le carreau de fosse, le chevalement, le terril, le Borinage...), mais aussi certaines images voire préjugés (la précarité, la lutte sociale, la noirceur généralisée).

Nadège Mariotti (Mariotti, 2016) a montré que, sur le temps long, le cinéma conserve en effet un certain nombre d'éléments des paysages miniers incontournables (le terril, le chevalement, la lampisterie, la cage, la rue du coron...) tandis que d'autres deviennent moins visibles (le puits d'aéragage, l'infirmerie, les grilles d'entrée, les espaces du patronat...). Elle souligne également, dans les manières de filmer le paysage minier, la récurrence du plan large et panoramique. Cette sélection des lieux et des formes au sein des espaces miniers explique également la géographie des tournages et l'attractivité de certains sites plus que d'autres.

Les images mobilisées et véhiculées par le cinéma se mêlent par ailleurs à celles que véhiculent dans le même temps d'autres médias (la télévision, les documentaires, la photographie...), alimentant un « bain visuel » (Delporte, 2008) qui favorise l'émergence de géosymboles (Bonnemaison, 1981) que sont ces « éléments architecturaux encore utilisés pour perpétuer l'identification du paysage par le public » (Mariotti, 2016, p. 305) auxquels on ajoutera le terril, si possible conique, fréquemment intégré dans les productions filmiques. Ce cinéma finit aussi, en remobilisant sans cesse certaines images, par construire une forme de géotype de l'espace minier – la fosse, le chevalement, le terril (conique), le coron – forme spatiale élémentaire désignant « la » mine, constituant en quelque sorte un « modèle générique » (Ambal, 2016) de la ville minière et symbolisant presque, par extension, le Bassin minier voire le Nord dans son ensemble. On comprend donc pourquoi cette sélection et cette hiérarchisation des traces de la mine au cinéma (comme à la télévision) suscitent les réserves des acteurs du patrimoine qui, au sein du Bassin minier par exemple, regrettent cette tendance à réactiver éternellement les mêmes clichés en gommant la diversité, la richesse et le caractère évolutif du patrimoine⁴⁶⁰. Dans le cinéma post-minier, ces mêmes marqueurs permettent de « planter le décor » et d'aider le spectateur, en quelques secondes, à contextualiser l'action en suggérant, du moins à partir des années 1970, la crise du territoire sur lequel vivent les personnages qu'il va suivre. Les cinéastes, bien conscients (depuis Berri notamment) des accusations qui leur seront sans doute faites de nourrir des discours misérabilistes et de stigmatiser les territoires, se montrent prudents et s'efforcent, au moins dans les discours, de changer leur approche. Lors du tournage en 2020-2021 de la série *Germinal* dans le Bassin minier du Nord-Pas-de-Calais, ses créateurs s'engagent ainsi à ne pas « tomber dans les clichés misérabilistes du Nord »⁴⁶¹, promettant une esthétisation des espaces miniers.

1.5 En quête de vie et de renouveau sur des terres minières fantomatiques

Filmer dans le cadre minier, c'est aussi, en particulier ces dernières décennies, interroger la (sur)vie des habitants qui y semblent assignés à résidence, interroger leur résilience et la possibilité de sortir de la crise. Les films concernés s'inscrivent dans un contexte de patrimonialisation désormais avancé et accompagnent le changement de regard en cours sur ces espaces.

⁴⁶⁰ Entretien de l'auteur avec M. Patou, le 02/06/2021.

⁴⁶¹ Alexandre Billon, repéreur, dans *L'Observateur*, 07/08/2020 [en ligne], <https://www.lobservateur.fr/valenciennois/valenciennes/2020/08/07/tv-des-reperages-dans-le-valenciennois-pour-la-future-serie-germinal/>, consulté le 07/08/2020.

Les expérimentations réelles menées pendant la période de reconversion du territoire favorisent ici de nouveaux scénarii. Le cas de *Mine de rien*, comédie sociale présentée comme un « *Full Monty* à la française » dans sa bande annonce, est à nouveau ancré dans les paysages miniers du Nord (*figure 71*).

Figure 71 :
La lutte pour la patrimonialisation des espaces miniers dans *Mine de rien* (2020)



Mine de rien (Mlekuz, 2020), capture d'écran.

Le film est l'œuvre de Mathias Mlekuz, enfant du Bassin minier marqué par le combat de son père en faveur du classement de ce territoire au patrimoine mondial de l'humanité. Il est intégralement tourné au cœur du Bassin minier (fosse 11-19 à Loos, fosse du 9-9 bis à Oignies) alors classé patrimoine de l'UNESCO depuis huit ans. Le film mobilise les clichés habituels du territoire minier en crise : une fosse présentée comme en ruines, des corons paupérisés, les terrils jumeaux coniques dans un Nord dont on rappelle les sociabilités particulières (la place de la friterie, de la ducasse...). S'il entend proposer un film susceptible de changer le regard sur le Bassin minier, il est d'abord, en réalité, un film *sur* ce changement de regard activé depuis plusieurs années déjà.

Le décor central du film est celui d'un espace minier devenu une marge après des siècles de prospérité et d'animation – les images d'archives qui ouvrent le long métrage montrent des scènes de vie dans les cités, des masses de mineurs, des machines en action, au son de la chanson *En avant gueules noires* de Christian Oriol... ; sans date explicite, l'action se passe dans une époque contemporaine, quelques années après la fermeture de la fosse, mais lors de laquelle la patrimonialisation n'aurait pas eu lieu. Les habitants sont des personnages « paumés »,

marginalisés⁴⁶² (et en quête de reconversion professionnelle), qui luttent contre l’effacement des « traces » et de leur mémoire des lieux contre des projets de table rase portés par la municipalité (Veschambre, 2008) ; ils entendent sauver « leur » mine en lui proposant une reconversion en parc d’attraction baptisé « la mine enchantée ».

C’est ici le processus de basculement de la marginalisation à la réintégration qui est au cœur du film. Avec retard, le cinéma, qui a pu participer aux évolutions du regard porté sur la mine, s’inspire de la patrimonialisation avancée et reconnue de certains espaces miniers.

L’image des espaces de la « mine » abandonnés et fantomatiques en quête de nouveaux usages inspire également en 2017 un film d’animation, adapté de la bande dessinée éponyme, *Zombillénium* d’Arthur de Pins et de Alexis Ducord. Ici aussi, la marge est devenue une ressource puisque la mine abandonnée du nord de la France est reconvertie en parc d’attraction d’épouvante aux mains de zombies, vampires et loups-garous (figure 72)⁴⁶³.

Figure 72 : La mine de *Zombillénium*, inspirée de la fosse Delloye



Source : photographie prise lors de l’exposition « La Mine fait son cinéma », Lewarde, 2022.

Le potentiel terrifiant du décor minier est de nouveau exploité en 2023 dans le film *Gueules noires* de Mathieu Turi. Le long métrage commence par une évocation de l’univers minier en 1856, explicitement qualifié d’ « enfer » : dans le clair-obscur créé par leurs lampes à huile, mineurs et galibots redoutent le coup de grisou qu’annonce le canari retrouvé mort dans sa cage, dans une mise en scène particulièrement oppressante. Le cinéaste nous projette ensuite un siècle plus tard, en 1956 (époque rarement abordée au sein du corpus) ; même si le travail s’est modernisé (les mineurs ont une autre tenue, sont équipés de lampes torches et de marteaux-piqueurs, les derniers chevaux vont bientôt laisser place à des machines, un téléphone a été installé), le décor minier reste facilement identifiable : une fosse dominée par de grands chevalements métalliques, des terrils coniques en arrière-plan, la salle des pendus, une forte présence immigrée (nord-africaine désormais), un langage et une sociabilité spécifiques des

⁴⁶² Arnaud vit dans la maison de mineur que son père a transmise à sa mère, souffrant de la maladie d’Alzheimer (une mémoire qui s’efface en même temps que celle des lieux) et qui promène les cendres de son mari mineur dans une boîte de Chocapic ; il est présenté comme un homme « paumé », divorcé, dont les repères se sont effondrés ; les autres personnages sont un jeune loubard qui *deale* de la drogue, un handicapé, une cinquantenaire néophyte, un cégétiste qui a quelques notions de droit, un ancien mineur qui rumine les aigreurs du passé.

⁴⁶³ Le film sort dans un contexte de changement de regard, de fascination accrue pour les marges « fantastiques » et les marginaux, dont témoigne notamment le succès des films de « zombies » dans les années 2000.

« gueules noires » (formule dont les personnages explicitent le sens à l'intention d'un jeune public pour lequel il ne va peut-être plus de soi) ; on y suit les mineurs sur le carreau de fosse puis descendre au fond de la mine dans une ambiance angoissante (comme dans les films miniers tel que *Germinal* de Berri), accentuée par des sons métalliques et stridents ; l'atmosphère est étouffante, oppressante, pour les personnages comme pour le spectateur, jusqu'à l'arrivée dans un dédale de galeries et de boyaux sombres et anxiogènes.

La fosse minière fictive est ici mise en scène, une fois encore, à partir de trois sites patrimonialisés prisés des cinéastes et sur lesquels se sont posées les caméras de Mathieu Turi à partir de novembre 2022 : la fosse n°9-9bis de Oignies (pour la salle des machines), celle d'Arenberg surtout – en profitant bien entendu des équipements audiovisuels mis à disposition – et, cette fois, de la galerie du musée de la Mine de Bruay-la-Buissière fin 2022 ; le montage cinématographique donne l'illusion d'une fosse unique pensée de nouveau comme un géotype de la mine.

Ce décor qui évoque, dans la première partie de l'œuvre, les films miniers, ancrant l'intrigue dans une forme de réalisme social et réactivant l'imaginaire de la mine, est pourtant mis au service d'un autre type de récit et d'un autre genre cinématographique ; c'est en effet un film fantastique, si ce n'est d'horreur tant les scènes gores s'y multiplient dans la seconde partie, inspiré tout à la fois des histoires de Lovecraft et de classiques du genre (*Alien, Predator, The Descent, The Thing, The Mummy*) que le réalisateur propose (au risque de surprendre des spectateurs inattentifs qui s'attendraient, abusés par le titre, à découvrir une évocation plus traditionnelle de la vie des mineurs).

Le décor minier joue un rôle central dans la création d'une atmosphère oppressante, amplifiée par la musique récurrente d'Olivier Derivière, une mise en scène et un jeu de lumières qui visent à maintenir l'angoisse et à faire sursauter régulièrement le spectateur. Le film suit un groupe de mineurs qui, guidé par un scientifique rappelant le personnage joué par Sean Connery dans *Indiana Jones and the Last Crusade*, découvrent, en provoquant l'explosion d'une galerie de mine, une galerie calcaire portant les traces d'une civilisation ancienne dont on décrypte les hiéroglyphes ; les personnages y libèrent involontairement une créature qui y avait été enfermée dans la crypte (ces scènes furent tournées dans l'église souterraine d'Aubeterre-sur-Drome, en Charente), qui hante les lieux et les prend rapidement en chasse. La fosse minière, surnommée « l'île du diable », devient une marge oppressante, cadre d'un quasi huis clos ésotérique et horrifique, capable de générer chez les personnages comme chez le spectateur une forme de claustrophobie.

Les marges minières d'hier restent donc des sources d'inspiration pour le cinéma contemporain, faisant ainsi du Bassin minier une base de décors possibles pour des films fantastiques et/ou d'épouvante.

Ces quelques films plus récents témoignent donc d'un changement dans la manière de mettre en scène les espaces de la mine, sans rompre nécessairement avec les géotypes forgés antérieurement ; ces espaces restent finalement propices à une réflexion sur la marginalisation et les manière d'enrayer le processus.

2. Des espaces touchés par la crise économique et sociale : images d'une France et d'une Belgique périphériques

Le « cinéma du réel »⁴⁶⁴ que consacre le Festival de Cannes en 1999 semble trouver son inspiration, du moins pour partie, dans la crise multiforme qui touche alors durablement plusieurs vieilles régions européennes englobant, aux côtés du Nord-Pas-de-Calais et de la Wallonie, la Ruhr ou encore l'Angleterre du cinéma de Ken Loach (*O'Carroll*, 2004), de *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000, dans une ville minière du nord-est du pays) ou de *The Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997, dans un contexte de crise de la métallurgie dans le nord de l'Angleterre).

2.1 Décrochage et désindustrialisation des territoires

2.1.1 Le tournant des années 1970

À partir des années 1970-1980, le cinéma se fait miroir, forcément déformant, du tournant que constitue la crise qui fait vaciller les piliers économiques des régions étudiées. Ce n'est pas, loin de là, ce que montrent systématiquement les films tournés dans les deux régions et il est aisé de trouver, parmi ces derniers, bien des exemples qui n'ont même rien à voir avec cette crise ; ce qui frappe même, en examinant la liste des tournages, est la grande diversité des œuvres et la part finalement réduite des films centrés sur cette thématique ; ce sont pourtant ceux qui sont primés dans les festivals et/ou les plus grands succès populaires, suscitant des discours et des commentaires sur « le Nord » et contribuant sans doute à renforcer l'association, dans l'imaginaire collectif, des deux régions à la crise. La compréhension de la

⁴⁶⁴ Ces films évoquant la crise, pour A. Roekens et A. Tixhon, entretiennent un certain « rapport au réel », cherchent « moins la véracité que la crédibilité [mais] sont ainsi susceptibles de livrer une image plus proche de la « réalité » que des documentaires qui en ont pourtant l'ambition explicite. » (Roekens, Tixhon, 2021, p. 9)

géographie des tournages décrite dans la partie précédente impose d'ailleurs d'avoir en tête la nature des œuvres créées dans ces lieux (au sein du Bassin minier par exemple, à Dunkerque, à Calais, dans le Borinage, à Charleroi ou à Seraing).

Selon les cas, les cinéastes analysent la crise presque à la manière de sociologues, la dénoncent, en esthétisent les effets, la caricaturent, en font tout simplement le cadre d'une intrigue qui a besoin de cet ancrage territorial et conjoncturel, le regard porté sur les territoires affectés n'étant jamais neutre. En d'autres termes, la crise et ses effets peuvent être explicitement au cœur du projet du cinéaste ou marquer plus ou moins nettement le « décor » dans lequel se déploie l'intrigue. Cette crise des territoires transparaît dans des genres divers, suscitant tout à la fois, au-delà des films « sociaux » ou d'un « cinéma du réel » plus ou moins engagé, des drames, des thrillers ou des comédies interrogeant les manières de sortir de cette crise (*Mine de rien, les Convoyeurs attendent, Si on chantait*) ou se jouant des clichés associés au territoire (*Bienvenue chez les Ch'tis*).

La place singulière de cette thématique au sein des films tournés en Wallonie amène Bénédicte Rochet (in Roekens, Tixhon, 2011) à avancer l'hypothèse que la mise en images des crises économiques, sociales et de leurs effets sur les paysages industriels (et miniers) wallons pourrait constituer une singularité du cinéma belge francophone voire wallon. La thèse pourrait, nous semble-t-il, être étendue aux œuvres tournées dans la région Nord-Pas-de-Calais depuis au moins trois décennies, du moins à celles qui font explicitement référence au territoire et, en particulier, à celles qui sont signées par des cinéastes originaires de la région⁴⁶⁵.

Les cinéastes belges qui affrontent le thème de la crise sont les héritiers d'une première génération qui entretenait déjà un lien avec le réel, « marque dominante » du cinéma francophone en Belgique dans sa manifestation wallonne (Jacques Polet, cité in Roekens, Tixhon, 2011, p. 23) – même s'il est parfois associé à un « surréalisme » dont le lien avec le réel est par nature distendu –, comme Storck ou Meyer qui avaient, des décennies plus tôt, mis la lumière sur les misères et souffrances socio-économiques du Borinage par exemple.

Dans le Nord-Pas-de-Calais, il existe également une forme de « transmission intergénérationnelle » (Roekens, Tixhon, 2011, p. 22) dans la manière d'ancrer dans ce

⁴⁶⁵ Citons, parmi tant d'autres, les premières lignes de cette critique du film *Nord* de Xavier Beauvois par Samuel Douhaire dans *Libération* le 4 février 2000 : « Depuis *La Vie rêvée des anges* et les longs métrages de Bruno Dumont, on a désormais pris l'habitude de voir le Nord-Pas-de-Calais servir de décor à des films aussi gais que la lecture in extenso de la misère du monde. Des films d'ailleurs diversement appréciés dans les corons, certains Ch'tis finissant par se lasser de voir leur terre dépeinte systématiquement comme un repaire de chômage, d'alcoolisme et de violence sexuelle ».

territoire/décor nordiste des drames humains, depuis les multiples adaptations de *Germinal*, dès le début du siècle, au cinéma de Robert Bresson qui influence plus tard celui de Bruno Dumont, ou à celui de Maurice Pialat dont on retrouve des influences chez Xavier Beauvois.

2.1.2 Les espaces de la désindustrialisation à partir des années 1970

Pour Anne Roekens, la visibilité au cinéma de la Wallonie s'affirme après les années 1970-1980, dans un contexte de désindustrialisation accélérée et de crise du territoire, mais inspire d'abord des documentaires comme *Du beurre dans les tartines* de Manu Bonmariage (l'un des pères de l'émission « Strip-tease ») en 1980, présenté explicitement comme une « chronique de la restructuration d'une entreprise métallurgique, la Société Armand Colinet, touchée par la crise »⁴⁶⁶ ou dans les documentaires des frères Dardenne avant qu'ils ne se consacrent au cinéma de fiction.

Sans résumer à elle seule la diversité des tournages dans la région, cette thématique transparaît également, à la même époque, dans les œuvres évoquant le nord de la France et qui y sont désormais systématiquement tournées.

La marginalisation de ces territoires qui ont connu un âge d'or industriel devient bien une source d'inspiration nouvelle qui impose un tournage *in situ*, au cœur de ces espaces en mutation. On filme et évoque le désenchantement de mondes, la transition difficile imposée par la mondialisation, la mise à l'écart douloureuse de certains espaces et de certaines populations. Le contexte favorise alors l'émergence d'œuvres ancrées dans les territoires qui abordent de manière privilégiée les questions liées à la désindustrialisation (*Si on chantait*, *La Raison du plus faible*, *En avoir (ou pas)*), au chômage (*Chacun pour soi*, *Rosetta*), à la précarité des travailleurs (*Deux jours, une nuit*), à la pauvreté (*Les Invisibles*), au délitement du tissu économique et social et à la marginalisation de groupes sociaux et de territoires entiers (*Ça commence aujourd'hui*), aux inégalités qui se creusent (*La Vie est un long fleuve tranquille*, *Ma part du gâteau*), à des drames humains plus ou moins inspirés de faits divers ancrés dans des milieux populaires en crise (*La Femme Flic*, *Nord*, *La Vie de Jésus*), aux doutes et à la précarisation d'une jeunesse perdue (*La Vie rêvée des anges*, *La Vie de Jésus*, *Rosetta*)

⁴⁶⁶ SONUMA, <https://www.sonuma.be/archive/du-beurre-dans-les-tartines-du-22021981>. Frédéric Sojcher voit dans les entreprises évoquées ici « [...] le pendant contemporain des charbonnages de *Misère au Borinage* » (Sojcher, 1999, tome 2, p. 259).

Dès la fin des années 1970, en écho à l'actualité économique et sociale, quelques films renvoient déjà une image plus sombre voire anxiogène du Nord. En 1978, Maurice Pialat, avec *Passe ton Bac d'abord*, peint le portrait (dans un style presque documentaire) d'une jeunesse lensoise qui se retrouve au Caron, un bar situé en face de la gare, en proie au doute et confrontée à un chômage qui s'affirme dramatiquement, qui ne rêve plus de rien dans une ville minière en déclin (on aperçoit un coron, un chevalement) au sein de laquelle le stade Bollaert constitue, déjà, une forme d'échappatoire ; comme dans d'autres films ensuite (ceux de Bruno Dumont, *La Vie est un long fleuve tranquille*), seule l'escapade sur la Côte d'Opale (la plage de Bray-Dunes) permet de fuir les paysages urbains noirs et étouffants d'un Bassin minier en crise⁴⁶⁷⁴⁶⁸.

À l'examen de la liste des films tournés, c'est pourtant surtout à partir des années 1990-2000 – période d'essor des tournages – que la question de la crise et de la désindustrialisation s'affirme plus nettement ; Bénédicte Rochet notait déjà que, en Wallonie, c'est également pendant cette période que « les cinéastes belges vont choisir les réalités socio-économiques de la Wallonie pour y placer les décors de leurs fictions » (in Roekens, Tixhon, 2011, p. 22)⁴⁶⁹.

Dans les années 1990, plusieurs œuvres tournées sont très explicitement ancrées dans un contexte de crise économique et sociale⁴⁷⁰. *Ça commence aujourd'hui* en est sans doute le meilleur exemple (B. Tavernier, 1999). Le film est en grande partie tourné à Anzin, dans la banlieue nord de Valenciennes. Berceau de l'exploitation de la houille, à l'est du Bassin minier du Nord-Pas-de-Calais (la Compagnie des mines d'Anzin) – là où Zola vint chercher l'inspiration pour *Germinal* (Mitterrand, 2002) –, la ville est frappée par le déclin des charbonnages et de la métallurgie dès la fin des années 1970 ; elle compte, au moment du tournage, plus de 30 % de chômeurs au sein de la population active et la grande majorité de ses

⁴⁶⁷ Dans un lointain écho au film de Pialat, le littoral lui-même semble, quatre décennies plus tard, gagné par le doute dans le film documentaire et musical *Chante ton Bac d'abord*, diffusé sur France 2 le 19 octobre 2014 ; ici, les émotions et les rêves du groupe d'adolescents du lycée Mariette contrastent avec les images de la ville portuaire touchée par la crise, reflet d'un univers que David André, l'auteur des chansons du film, qualifie d' « en même temps désenchanté et enchanté » (*Le Point*, 19/10/2014).

⁴⁶⁸ Dans *La Raison du plus faible*, les personnages semblent prisonniers du décor industriel liégeois ; c'est ici le petit jardin ouvrier dans lequel se replie Patrick qui constitue l'unique îlot de verdure et d'espoir.

⁴⁶⁹ Elle note que, alors que les peintres et sculpteurs ont « peint » la Wallonie industrielle à l'époque de sa prospérité, les cinéastes, les artistes de l'audiovisuel comme les photographes semblent davantage la contempler au temps de sa dépression. Sur le tournage de *La Raison du plus faible* (2004), Lucas Belvaux explique ainsi : « J'avais repéré dans la région des paysages post-industriels qui m'intéressent, qui racontent vraiment quelque chose. J'ai voulu m'en servir pour raconter une histoire noire, sans bons ni méchants, qui puiserait ses racines dans le passé récent de la région : la fin de la sidérurgie, la montée en force du chômage, l'impossibilité pour les gens de trouver un emploi » (cinergie.be, 01/09/2005).

⁴⁷⁰ Beaucoup plus rarement, quelques tournages évoquent également les doutes et les crises d'un monde paysan à la même époque, comme *Le Grand Paysage d'Alexis Droeven* (1979) du cinéaste wallon Jean-Jacques Andrien. L'intrigue justifie ici un tournage dans l'est de la Belgique, dans le pays de Herve (province de Liège au bocage typique), dans la commune de Fourons.

quartiers sont classés en zone franche urbaine en 2004⁴⁷¹. Le taux de pauvreté y est toujours de 32 % en 2017 (contre 18,8 % pour le département du Nord) et le taux de chômage demeure également plus élevé (13,1 % en 2019 contre 11 %)⁴⁷².

Le film est bien perçu comme un miroir de la crise qui frappe alors le territoire d'Anzin et, par extension, le Bassin minier – si ce n'est, dans l'esprit des spectateurs, « le Nord » dans son ensemble. La population entière semble vivre sous la menace du chômage, de la précarité et de la tentation d'un vote FN, autant d'éléments appelés à être régulièrement remobilisés dans les productions filmiques postérieures.

On suit ici le quotidien d'un instituteur, joué par Philippe Torreton, qui lutte pour endiguer le processus de marginalisation généralisé qui s'empare du territoire et de la population. L'ancrage de l'intrigue dans le nord de la France est explicite et constamment rappelé par de multiples indicateurs paysagers (plans sur les terrils, les chevalements abandonnés, les coronas, la brique omniprésente, la pluie et la grisaille) ou culturels (l'usage du ch'timi par les parents, l'allusion d'une maman à une recette à base de maroilles, la fanfare, le choix de prénoms inspirés des séries américaines – Fourquet, 2019).

La film alterne des plans sur l'openfield et les labours, un espace ouvert mais désert, aux allures de *no man's land* ceinturant un espace urbain fermé, oppressant, coupé par des barres de coronas parallèles qui obstruent la vue, cerné de murs et de briques et où, comme souvent, la lumière manque cruellement. Un chevalement abandonné domine le quartier populaire où vit la famille précaire et désespérée ; le terril, devenu marqueur de la crise, devient l'un des rares espaces de loisirs et de sorties pédagogiques où le directeur, Monsieur Lefebvre, emmène ses élèves.

Cette marge spatiale renferme une marge sociale, véritable terre de mission pour les instituteurs démunis face à l'ampleur de la tâche. Le micro-territoire qui entoure la classe du directeur détonne en effet par une surreprésentation de « cas » que l'équipe pédagogique doit gérer : bébés maltraités, enfants battus, soupçons d'incestes, familles débordées et démissionnaires, déscolarisation des enfants, alcoolisme, chômage, précarité de l'existence et du logement (les carreaux cassés, le froid, le loyer et l'électricité à payer, le manque d'hygiène, les poux, les ordures) ; l'école Léo Lagrange apparaît clairement, dans cet espace diégétique si « réaliste » comme le dernier îlot non submergé, l'ultime bouée au sein d'un océan de misère qui a tout emporté (« une poubelle qui grossit en permanence » dit-on dans le film).

⁴⁷¹ Décret n°2004-219 du 12 mars 2004- Ministère de la Ville et de la rénovation urbaine- JO du 14 mars 2004.

⁴⁷² Chambre régionale des comptes Hauts-de-France, « Rapport d'observations définitives. Commune d'Anzin », 2021. <https://www.ccomptes.fr/sites/default/files/2021-06/HFR202124.pdf>

La fête des écoles qui clôt le film (et l'année scolaire) est la seule bulle d'oxygène, l'unique moment de sourire, d'évasion, la seule scène d'ailleurs pendant laquelle la lumière surgit et dans laquelle la marginalité de la population locale apparaît positivement (les mamans voilées invitent les autres à découvrir la culture arabe : le thé, les desserts aux épices et à la menthe...). Le film crée un sentiment d'anachronisme chez le spectateur que le titre choisi dément pourtant ; on peine à se croire en 1998, au moment où la mondialisation s'accélère. Tavernier place sous les projecteurs un territoire resté coincé dans le passé qui peine à suivre la marche du monde, comme figé dans la crise ; l'immersion proposée dans le quotidien anzinois, aux allures de documentaire, contraste avec la rhétorique de l' élu, M. Delaunay (représentant de la Région), qui, dans les dorures d'un « palais » où médias et invités se retrouvent autour de petits fours devant une grande fresque murale évoquant le monde ouvrier, répète un discours qui rappelle effectivement celui des élus locaux dans les années 1990 :

« L'avenir de notre région, vous le savez, c'est le tourisme ! Il faut changer notre image, il faut en finir avec *Germinal* ; du passé, faisons table rase, chantez nos adversaires ; eh bien, nous, nous le ferons. Il faut montrer que nous sommes modernes, accueillants, européens. Mettons du soleil sur nos terrils ; ne nous replions pas sur un protectionnisme frileux mais adaptons-nous aux lois du marché ».

Ce discours politique tranche avec la réalité du terrain que dénoncent les enseignants – le manque criant de postes de psychologues, de puéricultrices, de médecins pour gérer la misère au quotidien.

Le film, qui généra près de 875 000 entrées en salle et fut plusieurs fois nommé ou récompensé dans les festivals, fut parfois accusé, comme souvent, de misérabilisme, même si Tavernier s'en défendit en soulignant l'ancrage dans le réel :

« Plutôt que de reconstituer une école en studio, plutôt que de rechercher par casting trente têtes blondes, le cinéaste a posé sa caméra dans une vraie école (la maternelle d'Hornaing, près de Valenciennes), dans une vraie classe, et a filmé les vrais élèves et les vrais enseignants de cette école. [...] Bon nombre de parents qui traversent l'œuvre, qui confient leur désarroi au directeur d'école sont eux aussi interprétés par des amateurs qui jouent parfois une histoire proche de la leur. À cet égard, le film atteint dans certaines séquences une vérité dans l'émotion proche de celle qui se dégage de *L'Enfance nue* de Maurice Pialat, qui se déroulait également dans le Nord, chez les mineurs » (Nuttens, 2009).

2.1.3 Retrouver la vie dans un monde industriel qui disparaît

Si le cinéaste, à l'image de Bertrand Tavernier, peine parfois à voir la lumière au sein de ces marges, on esquisse, dans plusieurs films postérieurs, des solutions pour s'en sortir, les idées provenant toujours de la population elle-même (dans une logique de *bottom up*) comme dans *Mine de rien* ou *Discount*, parfois en s'opposant aux projets des acteurs décisionnels auxquels on tend à renvoyer la seule responsabilité de la situation.

La lutte contre la désindustrialisation passe d'abord par des mouvements sociaux et des grèves, régulièrement présents dans les films. Les scènes rappellent parfois des images d'actualité familières aux spectateurs, jusqu'à rechercher explicitement dans certains cas un effet de réel. Pour *Ma part du gâteau*, Cédric Klapisch demande à Karin Viard de s'immerger dans la ville de Dunkerque et de rencontrer des habitants aux revenus modestes (Joos, 2017, p. 105) ; lors du tournage de la scène de manifestation devant l'usine nommée à l'écran SIFRANOR, le cinéaste demande à un groupe d'employés grévistes de la raffinerie Total des Flandres, menacée de fermeture, d'être figurants. Xavier Mathieu, la médiatique voix des « Conti » de l'usine Continental de Clairvoix interprète quant à lui le rôle du délégué syndical. Dans la série *Les Vivants et les Morts*, adaptation du roman social de Gérard Mordillat publié en 2005 présentant des destins chamboulés par la fermeture d'une usine de fibre plastique passée entre les mains d'investisseurs étrangers, on filme sur le site de l'ancienne usine Sublistatic à Hénin-Beaumont, celle dont la fermeture en 2007 avait suscité un mouvement social d'ampleur (occupation de l'usine, menaces de déversement de produits polluants). Ici, les images projetées sur grand écran rappellent bien celles de l'actualité socio-économique qui marque la plupart des villes industrielles de la région depuis plusieurs décennies.

La comédie de Fabrice Maruca, *Si on chantait*, sortie en 2020, se déroule également dans un territoire industriel en crise, même si le thème est cette fois abordé de manière plus joyeuse : l'intrigue (et le tournage) se déroulent dans la ville de Quiévrechain, dans la partie orientale de l'agglomération de Valenciennes, limitrophe de la Wallonie. Le long métrage s'ouvre sur la fermeture d'une usine, qualifiée de friche industrielle (réelle) dont on va suivre le retour à la vie tout au long du film et qui connaîtra une reconversion joyeuse au même titre qu'une partie de ses anciens ouvriers – dans une seconde partie du film bien plus lumineuse. Le film repose sur des personnages qui s'en sortent en chantant (comme dans *The Full Monty* avec lequel la filiation est revendiquée).

Ainsi, au cinéma, insister sur la marginalité des lieux, quitte à en accentuer la noirceur – comme cela était déjà le cas à l'époque de *Misère au Borinage* – renforce la mise en valeur des hommes

et les femmes qui s’y battent pour survivre, parviennent parfois à s’en sortir en dépit d’un contexte hostile, la trame narrative permettant dans ce cas d’éviter d’éventuels procès en misérabilisme.

La même démarche est par exemple adoptée dans *Les Convoyeurs attendent*, de Benoît Mariage (1999). On a clairement cherché à planter le décor dans un quartier fidèle à l’image qu’on se fait de la marge industrielle et populaire wallonne⁴⁷³ ; les personnages – dont celui du père joué par Benoît Poelvoorde –, habitent un quartier dont les rues (celles du quartier de La Docherie à Marchienne-au-Pont, dans la banlieue de Charleroi, souvent présenté comme une marge frappée par la crise de la sidérurgie et de la mine et délaissée : Verjans, 2005) sont cernées par des alignements de maisons mitoyennes en brique qui débouchent sur d’immenses terrils végétalisés rappelant le passé minier – comme des impasses renvoyant inéluctablement les personnages vers un passé révolu ; les usines fument au loin ; la précarité est suggérée par le type de logement, les modes de vie, le styles un peu « rétro » des personnages... Comme dans le film de Tavernier, alors que les personnages célèbrent ici le passage à l’an 2000, le spectateur a l’impression que l’action se situe des décennies plus tôt, renvoyant à nouveau l’image d’un espace resté figé dans le passé et qui n’a pas su s’adapter aux transformations économiques. Mariage propose au public l’expérience d’un voyage poétique dans un autre temps, dans une marge spatio-temporelle en quelque sorte. La marginalité des lieux est accentuée par la pluie, l’humidité, le vent qui souffle. Le cinéaste insiste sur l’ancrage dans un réel apparemment « décalé », inspiré d’un épisode de l’émission « Strip-tease » consacré à un père qui rêvait que son fils devienne champion du monde de moto-cross ; le réalisateur s’appuie aussi sur ses propres souvenirs professionnels au service du journal *L’Avenir*, qui embauchait discrètement des chômeurs pour écouter les fréquences de police en quête de faits divers et d’accidents dans la région. Au sein de cette marge populaire, l’espoir du père qui tente de s’échapper de sa traque quotidienne de faits divers en entrant dans le *Guinness Book* vient, comme souvent (*Les Tuche*, *Eldorado...*), d’une Amérique lointaine et fantasmée, pensée comme le « centre du monde ». Coincés dans la marge, les personnages rêvent d’un ailleurs : le père rêve d’une voiture pour partir, on lâche dans les airs un ballon qui peine toutefois à aller plus loin que chez le voisin – symbole de la difficulté de s’évader de ces marges qui semblent se refermer sur ces habitants qui n’ont pas pu partir de ces territoires habités depuis des générations ; le linge lui aussi fuit

⁴⁷³ Fabienne Bradfer, « Tournage en noir et blanc à Charleroi. Benoît Mariage tourne *Les Convoyeurs attendent* à Charleroi », *Le Soir*, 19/10/1998 [en ligne], <https://www.lesoir.be/art/tournage-en-noir-et-blanc-a-charleroi-benoit-mariage-to-t-19981019-Z0FX2Y.html>

en permanence, soufflé chez les voisins par le vent ; seul le pigeon-star du film parvient à voyager.

2.2 Inégalités et précarité

2.2.1 Des espaces perdants de la mondialisation ?

Les deux régions sont plusieurs fois intégrées au cinéma dans un jeu de miroir qui les oppose à des espaces au contraire dynamiques et attractifs soulignant ainsi, de manière parfois caricaturale, une fracture socio-spatiale défavorable aux territoires que nous étudions ici, « perdants » de la mondialisation.

C'est le cas dans *Ma part du gâteau* de Cédric Klapisch en 2011 où, dès le générique qui ouvre cette satire sociale, s'entremêlent, dans une évocation de la globalisation et de ses effets, des images de Dunkerque – son carnaval, le quotidien modeste de ses habitants, son port – et la City de Londres – le « Gherkin », les courbes de la Bourse... – reflétant d'emblée l'inégale insertion de ces territoires dans la mondialisation. La maison modeste du personnage joué par Karin Viard se situe dans une ville de Dunkerque troublée par la grève des ouvriers de l'usine Supranor ; le film suggère toutefois, en dépit de difficultés explicitées, la chaleur, l'humanité, l'existence de solidarité entre les travailleurs ; ce tableau contraste avec l'appartement cosu de Paris, les bureaux du quartier de La Défense, ceux de la City de Londres, associés à la déshumanisation, à l'individualisme, dépeints comme des lieux de décisions dont on ignore les effets sur le quotidien des travailleurs. Comme dans la comédie de Dany Boon *La Ch'tite Famille* quelques années plus tard, la mise en opposition des deux milieux finit finalement par jouer en faveur de la marge, plus propice aux sentiments et à l'humanité⁴⁷⁴.

L'enjeu est alors de lutter contre les nouvelles inégalités et injustices liées à la mondialisation et, dans les années 2000-2010, contre la précarisation induite par une transition économique souvent présentée comme douloureuse.

La thématique de la résilience pour sortir de la crise industrielle s'étend à la précarisation au sein du secteur des services qui supplantent l'industrie dans ces mêmes territoires. Plusieurs films évoquent ainsi le supermarché et la précarité de son personnel : dans *Discount* (L.-J. Petit, 2015), les employées, menacées de licenciement en raison de l'arrivée des caisses en libre-service, montent leur propre magasin en y écoulant les produits retirés des rayons par leur employeur.

⁴⁷⁴ Dans *Pas son genre* (Belvaux, 2014), le Nord-Pas-de-Calais (Arras en particulier) – une marge aux yeux du personnage de Clément – est opposé à Paris (le centre) (Steele, 2021).

2.2.2 Fragmentation sociale et spatiale

Si les régions – le Nord-Pas-de-Calais surtout – sont mobilisées pour mettre en évidence les inégalités creusées entre territoires par la mondialisation, on insiste aussi sur la violence des contrastes sociaux au sein même du territoire, parfois mis en scène de manière caricaturale⁴⁷⁵, comme dans *La Vie est un long fleuve tranquille* d'Etienne Chatiliez.

Dans son premier film, le réalisateur s'amuse de la confrontation, au sein d'une même ville, de deux familles issues de deux milieux opposés, la famille Le Quesnoy, bourgeoise, conservatrice, catholique et « snobe » et la famille Groseille, populaire et excentrique ; le film, centré sur les inégalités, est aussi un travail sur les apparences au sein de ces deux milieux et sur le travestissement. Parmi les raisons invoquées par le cinéaste pour justifier le choix du Nord comme espace diégétique, on retrouve la volonté d'ancrer l'œuvre dans le réel. Chatiliez, natif de Roubaix, explique ainsi que « ça pouvait se passer dans n'importe quelle région, mais à un endroit où il y avait des riches et des pauvres. Dans le nord de la France, c'était le cas. Et puis, on est plus à l'aise dans un pays qu'on connaît un petit peu »⁴⁷⁶ ; il ajoute, à propos des deux familles du film : « je les avais un peu observées dans ma jeunesse, dans le nord de la France ». La fiction se nourrit donc de souvenirs personnels, d'un vécu au sein d'espaces dont on admet l'image spontanément répulsive : « Il y a une dureté dans le Nord. C'est pas des pays faciles à aimer d'entrée de jeu ».

L'action se concentre dans une ville du Nord présentée comme Bapaume – ce qui ne manquera pas de surprendre un habitant de la région –, dans une époque contemporaine comme le rappellent les multiples références aux transformations socio-économiques, culturelles et politiques qui marquent la France des années 1980 (le poids du chômage, les mémoires de la guerre d'Algérie, les débats autour de l'immigration, le rôle des médias dans la perception de la violence « des quartiers »). En réalité, aucune scène n'est tournée dans cette petite ville de moins de 4 000 habitants à la limite de l'Artois et de la plaine de Flandre. De multiples anacronismes (le canal de la Deûle dans lequel les enfants se baignent, le terroir sur lequel on se replie, les courées de l'agglomération lilloise) assumés suggèrent qu'il s'agit bien ici de fabriquer une ville fictive qui devra être une sorte de condensé de la région (la pluie, le vent, la brique, les friches, la pauvreté⁴⁷⁷), un « archétype » du Nord autant que de la ville inégalitaire et fragmentée. L'agglomération lilloise constitue une réserve de décors exceptionnelle pour

⁴⁷⁵ On peut à son propos parler de comédie transgressive (Mouren, 2020) dans sillage d'Ettore Scola qui se moque des pauvres (« affreux, bêtes et méchants ») en 1976.

⁴⁷⁶ Interview pour FR3, 29 janvier 1988. <https://www.ina.fr/contenus-editoriaux/articles-editoriaux/1988-la-vie-est-un-long-fleuve-tranquille-casse-la-baraque/>

⁴⁷⁷ Chatiliez a finalement renoncé à intégrer l'accent du Nord, ce que fera Dany Boon près de vingt ans plus tard.

mettre en scène cette fragmentation socio-spatiale associée à la ville imaginaire⁴⁷⁸ ; la plupart des scènes sont ainsi filmées à Villeneuve d'Ascq (la maison des Le Quesnoy), Roubaix, Tourcoing (mais aussi Hénin-Beaumont), notamment à proximité des bâtiments HLM de la Marlière (démolis quelques semaines plus tard, en 1989) censés se trouver dans le quartier fictif du Moulin de la Vierge où vivent les Groseille ; ces lieux de tournage permettent de suggérer à la fois des quartiers populaires et dégradés et des quartiers cossus concentrant de grandes maisons bourgeoises⁴⁷⁹.

Le film s'inscrit donc dans un « imaginaire » du Nord – celui du réalisateur et celui, supposé, des spectateurs – qu'il va renforcer et partiellement réagencer à son tour, en insistant ici sur la dimension inégalitaire de la région et de la ville qui la symbolise.

Nous proposons ci-dessous (*carte 22*) une schématisation de cette ville « du Nord » que dépeint Chatiliez dans son film. L'objectif est ici de dégager la matrice spatiale à partir de laquelle est construite l'œuvre et l'espace diégétique présenté à l'écran. L'agencement des lieux (le choix de placer tel quartier à l'ouest plutôt qu'à l'est, l'estimation des distances...) est forcément subjectif mais l'exercice nous semble utile à plus d'un titre. D'abord, il permet de mettre en évidence les choix du cinéaste pour dépeindre une ville du Nord et pour forger une sorte de modèle de « la » ville fragmentée en utilisant des images, des paysages, des figures spatiales du nord de la France. Par ailleurs, il permet aussi de présenter sous une forme unique et graphique un discours spatial sur la ville inégalitaire et sur le Nord déployé de manière diluée sur l'ensemble de la durée du film. Nous ne prétendons toutefois pas, bien entendu, que ce discours est forcément celui que retiendra le spectateur, d'autant qu'une telle cartographie implique de multiples arrêts sur image, retours en arrière, (re)visionnages pour essayer d'établir un « ordre » spatial à partir du récit proposé.

Les terrils, les friches industrielles du bord de la Deûle, les courées et les immeubles de HLM sont ici imbriqués dans un même imaginaire de la marge ; cette dernière concentre par ailleurs des populations modestes et immigrées entre lesquelles la cohabitation n'est pas facile.

Bienvenue chez les Ch'tis, de même que plusieurs émissions de télé-réalité, exploiteront cette image du Nord comme terre d'inégalités fortes pouvant créer des situations aussi bien

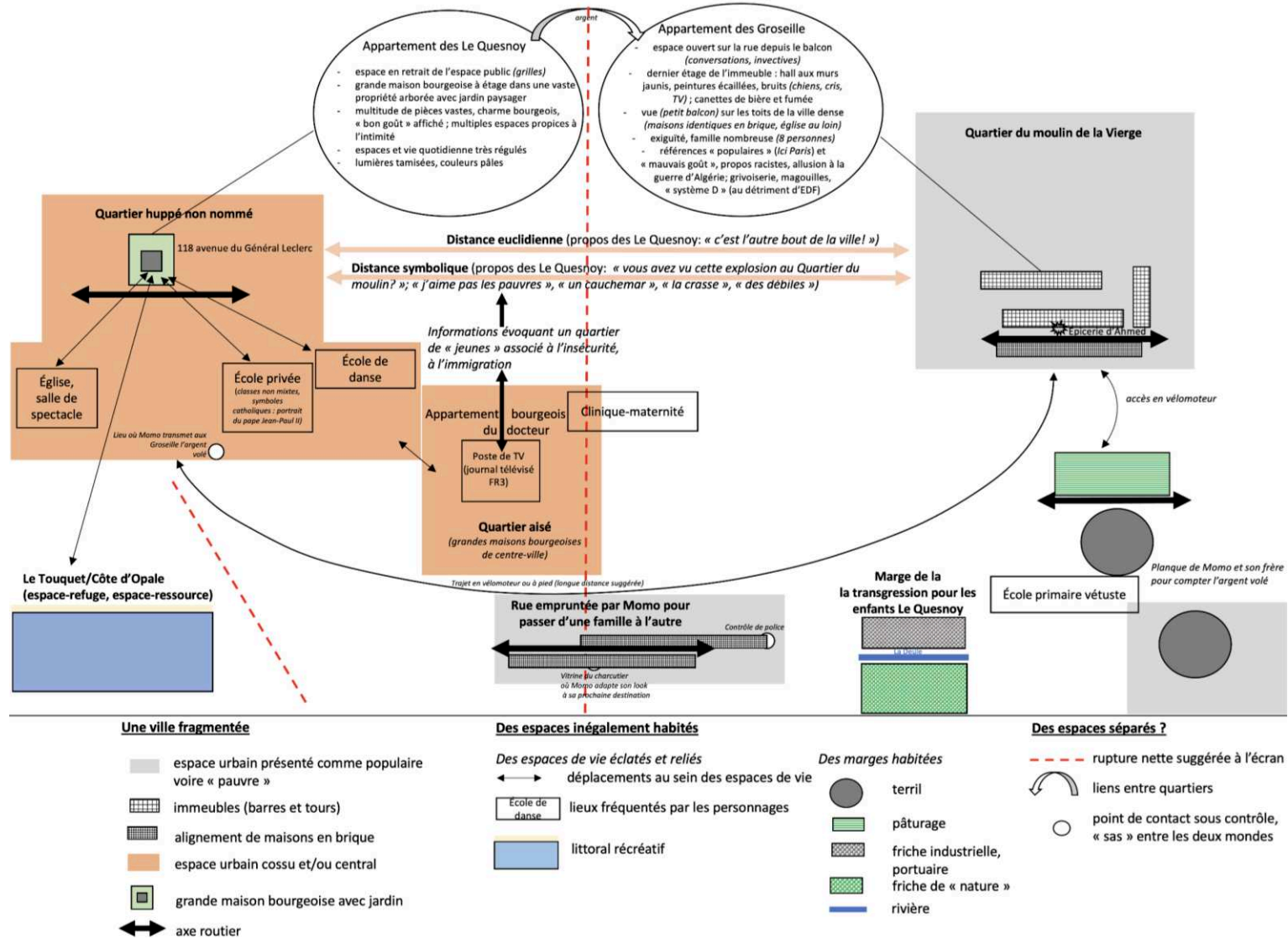
⁴⁷⁸ S. Révil, productrice des *Petits Meurtres d'Agatha Christie* : « Et puis, il faut bien l'avouer, il y a peu de régions où on trouve autant d'extrêmes, des environnements très populaires ou alors très cossus, *La Voix du Nord*, « Films et séries : mais pourquoi viennent-ils donc tous tourner dans le Nord et le Pas-de-Calais ? », 02/02/2021).

⁴⁷⁹ Lucas Belvaux exploite les inégalités socio-spatiales au sein de Liège (Seraing, Droixhe) pour le tournage de *La Raison du plus faible*, même si les scènes dans des quartiers cossus (Cointe) sont ici très minoritaires.

tragiques que comiques⁴⁸⁰. Bruno Dumont s'en nourrit également dans *Ma Loute* dans lequel il confronte une famille populaire cannibale (les Brufort), qui habite en bas, dans le quartier Saint-Michel, et une famille de la grande bourgeoisie textile lilloise incestueuse et « dérangée » (les Van Peteghen), installée en hauteur, dans leur villa, coexistant dans un paysage littoral étrangement beau et envoûtant (celui de la baie de la Slack à Wimereux).

⁴⁸⁰ Ces inégalités inspirent aussi un cinéma politiquement engagé qui explore les marges pour les dénoncer, à la manière de celui de Ken Loach filmant les quartiers populaires et ouvriers de Grande-Bretagne.

Carte 22 : Une représentation de la ville du Nord inégalitaire dans *La Vie est un long fleuve tranquille* (Chatiliez, 1988)



Conception et réalisation : N. Marichez, 2021.

2.2.3 Une France périphérique, une France des « invisibles »

Au sein de ces territoires en cours de marginalisation, le cinéma vient finalement traquer, filmer et mettre en lumière des territoires « oubliés » sur lesquels vivent des « invisibles » marginalisés.

Anzin redevient, après *Germinal* et *Ça commence aujourd'hui*, lieu de tournage à la faveur du film *Les Invisibles*, comme si les cinéastes suivaient sur les mêmes territoires une trajectoire de marginalisation qui se poursuit d'un film à l'autre. Le réalisateur Louis-Julien Petit (originaire de Toulon) vient dans le Nord, pour la deuxième fois après *Discount*, explorer la précarité des classes populaires et interroger leur capacité à enrayer et à dépasser un processus de marginalisation sociale.⁴⁸¹

On suit ici des figures de femmes qui ont perdu leur vie familiale et sociale voire leur identité (elles se font appeler par des noms de célébrités comme Brigitte Macron ou Lady Di), parfois passées par la prison (le personnage de Chantal, qui a fini par tuer son mari qui la battait et a été incarcérée dans le centre de détention de Loos), qui ont dû apprendre à imaginer une « géographie du savoir survivre » (Zeneidi-Henry, 2002) au sein d'un « ville dissuasive » (Terrole, 2004) du Nord⁴⁸² dans laquelle le mobiliser urbain est conçu pour tenir à distance les « indésirables ». L'espace diégétique est composé de multiples espaces de (sur)vie éclatés, entre territoires de la manche et interstices urbains dans lesquels les SDF doivent se replier (le camp de fortune où elles s'installent, près du stade, qui est démantelé par les CRS, le parking des « punks à chiens », les berges du canal, les stations de métro).

Plus récemment, c'est encore dans le Nord-Pas-de-Calais qu'on vient dépeindre une autre « France périphérique », celle des ronds-points qui inspire géographes comme cinéastes au lendemain du mouvement des « gilets jaunes », alors même que, cette fois, la région ne fut pas nécessairement l'espace le plus associé à l'événement. Le film *Effacer l'historique*, atypique et singulier au sein de notre corpus, offre un regard nouveau sur une catégorie moins « visible », celle de classes moyennes fragilisées et qui cherchent à se faire entendre, elles aussi en prise avec la mondialisation incarnée ici par les GAFAM. Le Nord-Pas-de-Calais se fait pour une fois laboratoire d'observation d'un périurbain qu'on a mis du temps à « raconter cinématographiquement » (« un nouveau territoire narratif » pour Bertrand Pleven, 2013) et qui est effectivement peu présent dans notre corpus. La France « périphérique » dépeinte ici est

⁴⁸¹ Il y revient une troisième fois pour *La Brigade* (2022), centré cette fois sur un foyer d'accueil de jeunes migrants.

⁴⁸² Elle n'est pas citée mais tout laisse penser qu'il s'agit de Roubaix ou de Tourcoing (qui sont par ailleurs nommées dans certains échanges entre les personnages).

d'abord symbolisée par un lotissement pavillonnaire sur lequel s'ouvre (et se clôt) le film – filmé à Saint-Laurent-Blangy, près d'Arras, là où grandit la comédienne Corinne Masiero – au sein duquel toutes les maisons disposent d'un grand téléviseur et d'une pompe à bière. Ses habitants, « captifs de l'automobile » mais aussi des GAFAM, décident de partir en lutte contre ces géants de la mondialisation. Le rond-point de la zone commerciale typique des entrées de ville est, dans le film, devenu un repère pour le personnage de Corine Masiero qui l'habita deux ans plus tôt lors de la crise des gilets jaunes.

2.3 Le cas du Seraing des Dardenne : laboratoire de la crise

Le cinéma des frères Dardenne a largement contribué à l'affirmation de Seraing comme pôle de tournage majeur à l'échelle de la Wallonie, en particulier à partir des années 2000 – ils signent à eux seuls près de la moitié des films tournés dans la commune depuis 1992.

Seraing fait l'objet d'un intérêt ancien des Dardenne, déjà au cœur de leurs documentaires et leurs premiers longs métrages (*Je pense à vous* en 1992). Ils ont fait d'une marge (géographique, économique, sociale) le point d'ancrage de films caractérisés par une (quasi) unité de lieu, parfois intégralement tournés dans les limites communales (*L'Enfant*). La ville devient ainsi, tous les deux ou trois ans, et ce depuis plus de deux décennies, un improbable studio à ciel ouvert, avec l'accueil bienveillant des autorités⁴⁸³.

La commune, située en périphérie sud-ouest de Liège, en amont de la Meuse et sur sa rive droite, fut absorbée dans l'agglomération liégeoise au XIX^e siècle. La ville est transformée par la découverte de charbon à Ougrée qui accélère l'industrialisation du territoire et attire des entreprises telles que la société sidérurgique de John Cockerill ou les cristalleries du Val-Saint-Lambert.

Seraing s'impose au XIX^e siècle comme un pôle minier et sidérurgique, l'un des moteurs de la Wallonie industrielle qui constitue l'un des berceaux de la première industrialisation. L'industrie renforce la centralité de la ville, transforme en profondeur l'économie, la société et le territoire, y nourrit une urbanisation rapide qui recompose ce qui n'était encore qu'une petite bourgade rurale à la fin du XVIII^e siècle. Se dessine rapidement une ville construite et organisée par et pour l'industrie, dominée par les hauts fourneaux (jadis nombreux) de Cockerill qui y

⁴⁸³ Les Dardenne prolongent ponctuellement le tournage au-delà de leur centre sérésien, tout en restant dans les limites de l'aire métropolitaine : Nandrin, Ougrée, Liège même pour *Le Silence de Lorna* en particulier – ville jugée mieux adaptée à la figure du personnage, une migrante attirée par l'anonymat offert par la grande ville.

implante ses usines dès 1817 (Merenne-Schoumaker, 1982) ; le nom de Cockerill continue de se confondre avec celui de Seraing, les traces de son rôle et de son emprise sur la ville restant omniprésentes (la rue Cockerill reste une artère principale).

Les paysages industriels sérésiens fascinent et troublent déjà Victor Hugo qui y consacre quelques lignes dans les lettres qui ponctuent son voyage sur les bords du Rhin – traduisant déjà une forme de margotropisme. Ici, tout s’organise et se concentre autour de « l’usine-reine » de Cockerill (Roche, 2021), dans un espace de plaine alluviale de la Meuse en amont de Liège couvert d’usines que relie d’énormes tuyaux acheminant le gaz qui surplombent la ville et dont les derniers vestiges seront lentement démantelés jusqu’à nos jours.

« Quand on a passé le lieu appelé la Petite-Flemalle, la chose devient inexprimable et vraiment magnifique. Toute la vallée semble trouée de cratères en éruption. Quelques-uns dégorgent derrière les taillis des tourbillons de vapeur écarlate étoilée d’étincelles ; d’autres dessinent lugubrement sur un fond rouge la noire silhouette des villages ; ailleurs les flammes apparaissent à travers les crevasses d’un groupe d’édifices. On croirait qu’une armée ennemie vient de traverser le pays, et que vingt bourgs mis à sac vous offrent à la fois dans cette nuit ténébreuse tous les aspects et toutes les phases de l’incendie, ceux-là embrasés, ceux-ci fumants, les autres flamboyants.

Ce spectacle de guerre est donné par la paix ; cette copie effroyable de la dévastation est faite par l’industrie. Vous avez tout simplement là sous les yeux les hauts fourneaux de M. Cockerill.

Un bruit farouche et violent sort de ce chaos de travailleurs. J’ai eu la curiosité de mettre pied à terre et de m’approcher d’un de ces antres. Là, j’ai admiré véritablement l’industrie. C’est un beau et prodigieux spectacle, qui, la nuit, semble emprunter à la tristesse solennelle de l’heure quelque chose de surnaturel. »

et plus loin,

« Liège n’a plus l’énorme cathédrale des princes-évêques bâtie en l’an 1000, et démolie en 1795 par on ne sait qui ; mais elle a l’usine de M. Cockerill. »

Le Rhin, lettres à un ami, Lettre VII, 1842 (Hugo, 1842, pp. 115 et 117)

L’industrialisation nourrit l’immigration qui contribue grandement à l’essor démographique de la ville dont la population est multipliée, dans ses limites administratives de l’époque, par 14 entre 1830 et 1930, date à laquelle elle atteint 45 000 habitants avant d’entamer une décroissance régulière (Pasleau, 2001).

Elle est donc déjà un pôle migratoire qui capte en particulier des flux de travailleurs venus d’Italie (facilités par le protocole Italie-Belgique de juin 1946), avant d’accueillir d’autres vagues migratoires ; les questions de l’immigration et de l’intégration des populations traversent le cinéma wallon, de Paul Meyers en 1960 aux films des Dardenne (*La Promesse*, *Le*

Silence de Lorna, Tori et Lokita). Seraing, espace industriel, populaire, migratoire, devient par ailleurs un bastion du syndicalisme, lui valant d'être durablement qualifiée de ville « rouge ». Elle entre dans une nouvelle ère de recomposition dans la seconde moitié du XX^e siècle quand les piliers de son économie vacillent. Elle est particulièrement marquée par la fermeture des charbonnages qui en avaient favorisé l'essor, tandis que la sidérurgie est frappée par une longue crise aux causes multiples dès le milieu des années 1970 (Merenne-Schoumaker, 1982) qui se termine avec la fermeture et le démantèlement des derniers hauts fourneaux dans les années 2010.

La marginalisation qui affecte la ville se lit aussi dans les indicateurs socio-économiques. Le nombre d'habitants poursuit sa lente décrue (dont l'ampleur est atténuée par le redécoupage administratif du territoire – la fusion de communes de Seraing, Jemeppe, Ougrée et Bonnelles dans les années 1970). Elle devient l'une des communes les plus pauvres de la Province de Liège et de Wallonie, marquée par un taux de chômage qui reste nettement plus élevé que la moyenne wallonne au tournant des années 2020 (plus de 19 % des 15-64 ans en 2020⁴⁸⁴).

Comme souvent, la désindustrialisation efface les (subtiles) logiques spatiales et perturbe les manières d'habiter la ville. Seraing apparaît aujourd'hui comme une ville sans réel centre, même si ses autorités cherchent à en faire émerger un qui intéresse d'ailleurs peu les frères Dardenne, plus à l'aise dans les marges. La marge n'est toutefois pas concentrée dans une partie précise de la ville et Thierry Roche et Guy Jungblut, qui la sillonnent dans le cadre d'une enquête photographique sur les traces des Dardenne, notent à juste titre que « Il n'y a pas vraiment à Seraing de quartier identifiable comme plus en difficulté qu'un autre : on trouve en tous points des immeubles délabrés et des habitants au diapason. Cette caractéristique permet aux réalisateurs de penser et tourner leurs films à Seraing sans avoir à chercher d'autres lieux. Ils n'inventent pas une ville de cinéma à partir d'éclats de ville, ils tournent à l'intérieur de la ville réelle en respectant ce qu'elle est structurellement » (Roche, 2021, p. 23).

L'ancienne centralité industrielle devenue marge s'est paradoxalement imposée, dans le même temps, comme le centre de l'œuvre cinématographique des Dardenne dès les années 1990.

Si les frères éprouvent souvent une difficulté à expliquer pourquoi cette ville les hante, leurs réponses renvoient systématiquement à leur vécu du territoire et de ses recompositions contemporaines – annonçant le rôle clé des cinéastes « locaux » dans la promotion de certaines

⁴⁸⁴ STATBEL, 2020. <https://bestat.statbel.fgov.be/bestat/crosstable.xhtml?view=a5bc215f-4b3f-4747-9481-86aacf9a6c2f>

marges dans lesquelles ils ont vécu, qu'ils ont habitées à tous les sens du terme et dont les souvenirs influent sur la manière de les filmer des années plus tard.

Luc Dardenne s'interroge ainsi dans son *Journal* (28/08/2009), à propos de leur dernier film :

« Et pourquoi ce film se passe-t-il à Seraing ? Pourquoi Seraing ? Je ne sais pas mais le nom de la ville, rien que le nom, convoque ces années de notre enfance et de notre adolescence et semble être l'unique scène, l'unique arène où peuvent apparaître ces bribes de scénario dont les personnages principaux sont notre père, notre mère, surtout notre père, et par eux, à travers eux tous les pères, toutes les mères, tous les fils, toutes les filles de Seraing qui deviennent les personnages de nos films ».

Dardenne, 2015, p. 144

La marge « élue » par les frères est un « décor » et un territoire vécu qu'ils connaissent manifestement très bien⁴⁸⁵ (son histoire, ses quartiers, ses transformations, ses habitants), qu'ils associent à des souvenirs personnels, à des images, à des anecdotes, à des émotions gravées dans leur mémoire ; ils évoquent par exemple leurs souvenirs des sept hauts fourneaux des années 1960, l'odeur de soufre et la sensation du souffle au-dessus de leurs têtes en arpentant la ville⁴⁸⁶. Les cinéastes ont donc tissé avec leur futur décor des liens singuliers, forts, affectifs. C'est en revenant régulièrement dans ces espaces que l'inspiration naît, en observant la ville et ses habitants⁴⁸⁷.

Les Dardenne disent avoir redécouvert la marge dans les années 1990 en y mesurant l'ampleur des changements connus par le territoire de leur jeunesse désormais sinistré par la crise. Ils expriment régulièrement au fil des entretiens une forme de fascination et d'obsession pour la décomposition à l'œuvre au sein de la ville, c'est-à-dire par les effets de la lente marginalisation de la ville.

« En fait il s'agit de Seraing et non de Liège. Dans les années soixante, on disait de ce haut lieu de la métallurgie « quand Seraing éternue, la Belgique a la grippe »... Et puis, dans les années soixante-dix, on a vu le changement. La gare, où se mélangeaient étudiants, ouvriers, écoliers, a été fermée. Maintenant on passe, on ne s'arrête pas. Nous avons vécu cette métamorphose d'une ville se vidant. En même temps, il reste de son histoire des décors, des murs mais on n'y travaille plus. Cela m'intéresse de mettre nos personnages sans mémoire là, comme s'ils étaient des égarés dans des cadres qui ne leur appartiennent plus, mais qui ont pu appartenir à leurs parents »⁴⁸⁸.

⁴⁸⁵ Les Dardenne sont natifs du village d'Engis, à quelques kilomètres au sud, mais ont été scolarisés à Seraing.

⁴⁸⁶ Edouard Waintrop, pour *Libération*, 08/08/2003.

⁴⁸⁷ L'observation d'une jeune femme poussant un landau vide dans les rues de Seraing leur inspire *L'Enfant*.

⁴⁸⁸ Luc Dardenne, entretien pour *L'Humanité*, 29/09/1999. <https://www.humanite.fr/node/460063>

Seraing constitue ainsi le cœur du territoire cinématographique des Dardenne, cinéastes qui reconnaissent être peu voyageurs⁴⁸⁹, qui s'étend ponctuellement jusqu'à Liège au nord. Alors que cette dernière est leur lieu de résidence, le siège de leur société de production⁴⁹⁰ (Les Films du Fleuve) située sur le quai de la Meuse, Seraing constitue leur base de décors privilégiée et leur centralité créative vers laquelle ils reviennent sans cesse :

« Parfois je me dis que nous devons arrêter de tourner à Seraing, que nous sommes en train de nous y enfermer mais dès que j'y suis, je sais que nous y reviendrons » (Dardenne, 2015, à la date du 08/04/2006).

La ville qui apparaît à l'écran, d'un film à l'autre, se compose de quartiers relativement pauvres constituant les territoires du quotidien des personnages ; ces quartiers sont éparpillés (*carte 23*), sans se limiter au « bas Seraing ».

On explore ainsi la ville au fil des films, sans parvenir à l'identifier facilement ; si l'ancrage territorial est assumé⁴⁹¹, il y a toujours un certain flou dans la toponymie et le repérage précis est compliqué, au-delà de quelques rues qui reviennent ponctuellement (la rue Ferre, la rue du Molinay, *photographie 15*) ; la faible visibilité est accentuée par le cadrage, la caméra à l'épaule, et le choix de « filmer les corps plutôt que les décors »⁴⁹² (en interrogeant bien, pourtant, la dimension spatiale de l'identité des personnages). Paradoxalement, si les frères Dardenne renforcent clairement, grâce à leurs films, la notoriété de la ville à une petite échelle, ils s'ingénient, du moins à partir de *La Promesse* en 1996, à en effacer continuellement les spécificités ; pour le dire autrement, tout se passe comme si le zoom porté par les Dardenne sur Seraing la rendait paradoxalement peu visible, comme si leur caméra activait un brouillage comparable au seuil de confidentialité qui s'active dans ce cas sur Google Maps ; il s'agit pour eux, en quelque sorte, de maintenir « la bonne distance » avec la ville pour atteindre leurs objectifs cinématographiques sur lesquels nous reviendrons.

⁴⁸⁹ « "It might seem weird, but we're not great travellers" Jean-Pierre admits. Luc adds, "We need a place where we can sweat it out - a sort of sauna. If we were anywhere else, we'd have to recreate that sort of closed space for ourselves." But, Jean-Pierre speculates, "it could be the Seraing in our heads doesn't actually have that much to do with the real one. We grew up here so the place inhabits us, in a way. » *The Guardian*, 23/03/2000, <https://www.theguardian.com/film/2000/feb/25/3>

⁴⁹⁰ J-P Dardenne : « Aujourd'hui, j'habite à Liège, mais cette ville ne m'a jamais inspiré », 08/08/2003, Edouard Waintrop, pour *Libération*.

⁴⁹¹ Dans *La Promesse*, dès la 6^e minute, le père passe pointer au bureau de pointage de Seraing

⁴⁹² M.-E. Mélon, « Le visage de l'autre », in *Revue Belge du cinéma*, N°41, « Luc et Jean-Pierre Dardenne. Vingt ans de travail en cinéma et en vidéo », hiver 96-97, p. 94, cité par Sojcher, 1999, tome 3, p. 95.

Carte 23 : Le Seraing filmique des frères Dardenne



Source : Roche, 2021, p. 270 (surlignage par l'auteur, 2023)

Photographie 15 : L'une des rues évoquées dans le cinéma des Dardenne : la rue Molinay à Seraing



Photographie : Nicolas Marichez, juillet 2021.

Par conséquent, Seraing dans le cinéma des Dardenne – qui « cachent plus qu’ils ne montrent » (Gabriel, 2008) – n’est que partiellement Seraing, d’abord parce que les frères en sélectionnent certains espaces (des marges, souvent), perçus à travers un regard très personnel et un cadrage original ; mais aussi parce que la distance entretenue avec la ville, en en gommant certaines aspérités, lui donne aussi un caractère générique, voire universel, en faisant presque un symbole, un archétype des villes sinistrées par les transformations socio-économiques contemporaines – ce que Catherine Wheatley appelle une « Third City »⁴⁹³.

Seraing apparaît à l’écran comme une ville sans grand « décor », une marge marquée par la surreprésentation et sous-représentation de certains éléments : c’est une ville sans riches (alors qu’elle abrite aussi des demeures cossues), dans laquelle les acteurs institutionnels et même sociaux apparaissent peu, sans lieu visuellement fort (qui ne manquent pas en réalité) – en dehors des canalisations atypiques qui la surplombent. Cédric Lomba (Lomba, 2015) note aussi qu’il s’agit d’un espace urbain dans lequel on suggère une densité de « petits services marchands [qui] pallient la désertion des services publics » : garages, épiceries, petits commerces... ; l’espace diégétique s’articule autour de multiples non-lieux interchangeables sillonnés par les personnages, de marges et de lieux ordinaires, de différents géotypes de « la » ville moyenne (l’hôpital, le commissariat, la banque, les parkings, les garages, une forêt, les friches commerciales – visitées pour y créer un snack dans *Le Silence de Lorna*). Cela est vrai également dans *Deux jours, une nuit* dans lequel l’héroïne, qui dispose d’un week-end pour sauver un emploi en mobilisant ses collègues, circule d’un espace résidentiel de banlieue à l’autre, dont les maisons sont interchangeables, sans repères précis, se heurtant à une succession de portes qui s’ouvrent et se referment sur elle.

La ville est aussi associée à une certaine ambiance urbaine, peu chaleureuse. Dans *L’Enfant*, elle est grise, minérale, sans espaces de verdure, pluvieuse, offrant peu d’espaces et de moments propices à la déambulation ; la monotonie est accentuée par l’absence de musique⁴⁹⁴ au profit du son des voitures et des moteurs.

⁴⁹³ « [...] Seraing est un lieu spécifique, avec une histoire, une géographie et une composition sociale uniques. Mais il est aussi, pour reprendre les termes de Luc Dardenne, « indéterminé ». De cette façon, Seraing reste Seraing, et en même temps est emblématique d’un certain type d’environnement post-industriel et post-séculaire. Dans ce qui suit, je souhaite relier cet environnement au concept philosophique de Gillian Rose de ‘troisième ville’ » (Wheatley, 2019, traduit de l’anglais).

⁴⁹⁴ Dans un entretien avec Solveig Anspach, les frères Dardenne reviennent sur le choix de ne pas utiliser de musique, y compris à la fin de ce film, pour ne pas « replonger brutalement le spectateur dans la salle » (*Le Silence de Lorna*, DVD, 2009).

Alors que de nombreuses villes ont entrepris la reconquête des berges de leurs cours d'eau et ont redonné au fleuve qui les traverse, le cas échéant, une place centrale, la Meuse, rare élément de nature récurrent dans les films des Dardenne, y reste une barrière, une coupure que les personnages longent régulièrement par tous les moyens de locomotion à disposition (figure 73), ponctuée de friches qui deviennent des lieux d'activités informelles ; froide, sombre, hostile, elle avale les personnages dans ses eaux glacées et polluées (*La Promesse*, *L'Enfant*, *La Fille inconnue*).

Figure 73 : La déambulation le long des quais industrialisés de la Meuse : un passage obligé dans le cinéma des Dardenne ?⁴⁹⁵



Ce regard austère porté sur la Meuse est à la fois inspiré d'un vécu et de faits divers, traduisant aussi une réalité de sa (non) mise en valeur – les berges sont peu aménagées et propices à la promenade – aux abords de Seraing⁴⁹⁶.

L'interrogation récurrente, d'un film à l'autre et en suivant de multiples parcours individuels, porte sur la manière de « remettre de la vie dans ce désert », dans un terreau si aride et opprimant⁴⁹⁷.

Seraing devient donc un laboratoire privilégié pour filmer et interroger une marginalisation en cours, dans sa phase ultime mais pas encore achevée, celle où les marginaux fournissent de derniers efforts pour survivre, en quête d'une hypothétique lumière (comme dans le cinéma « chrétien » de Bruno Dumont) ; lui-même influencé par ses propres clichés sur les marges urbaines, Luc Dardenne précise que Seraing n'est pas (encore) une ville morte et Jean-Pierre Dardenne ajoute qu'elle « n'a rien à voir avec les banlieues françaises »⁴⁹⁸. Ici, les

⁴⁹⁵ La manière de filmer la Meuse détonne dans *Le Gamin à vélo*. Dans la scène finale, Cyril et Samantha, souriants, longent un fleuve aux berges verdoyantes sous un soleil radieux ; on aperçoit quelques canards, on entend le chant des oiseaux. La scène a toutefois été tournée à une quarantaine de kilomètres de Seraing, sur les bords du canal Albert, le pont représenté étant le pont d'Oupeye.

⁴⁹⁶ Roche, 2021, p. 151 : « À Seraing, la Meuse ne tend pas un miroir à la ville. Le nom même de la cité a été modifié, elle s'appelait autrefois Seraing-sur-Meuse. Sur ses rives, rares sont les endroits non bétonnés où des hommes à la dérive, des fugitifs ou des vagabonds pourraient se construire une cache. [...] Pas d'échappatoire, les rives abruptes repoussent celui qui voudrait y trouver un moment de repos ».

⁴⁹⁷ « L'homme fuit l'asphyxie », a écrit René Char. C'est cela que nous racontons, rien d'autre » (Dardenne, 2008, p. 60).

⁴⁹⁸ Interview des frères Dardenne par le critique Frédéric Bonneau, en bonus du DVD de *La Promesse* (2008).

habitants ont encore un rapport à l'histoire du lieu, des formes de solidarités perdurent, une organisation, « mais qui s'éteignent ». Dans *Rosetta*, la caméra suit, de manière compulsive, la jeune héroïne qui lutte pour trouver une place (sociale, spatiale) dans la ville. Chaque matin, elle quitte ainsi la caravane étroite d'un camping⁴⁹⁹ qu'elle partage avec sa mère et dont elle rêve de s'extraire mais où elle finit toujours par revenir. Elle s'échappe en écartant les grillages qui closent l'arrière du camping, entre dans un sous-bois, descend un talus, récupère ses chaussures de marche qu'elle troque contre des bottes crottées, franchit la route en se faufilant entre les voitures, puis sillonne désespérément la ville en quête d'argent, de tuyaux, de bonheur, de plaisir. L'emploi paraît ici inaccessible⁵⁰⁰, exigeant un effort physique éternellement répété. Les frères Dardenne décrivent le personnage comme « une guerrière » qui, chaque jour, « part au front » après avoir traversé le *no man's land* qui sépare la ville du camping. La mobilité subie et douloureuse des personnages au sein de la ville, leurs pratiques spatiales de cette dernière, constituent d'ailleurs des thématiques récurrentes du cinéma des Dardenne. La manière d'évoquer les habitants, coincés au sein de la ville sinistrée par la crise⁵⁰¹, évoque parfois le cinéma post-apocalyptique ou les films de zombies :

Luc Dardenne : « Il s'est passé à Seraing ce qui s'est passé dans une bonne partie de l'Europe [...]. Une ville s'est écroulée. Une crise de la sidérurgie a démarré dans les années 75. [...] Ce sont ces gens [exclus] qui nous intéressent. Nous, on les filme comme des survivants après une « catastrophe. [...] Ils essayent de retrouver l'humanité »⁵⁰².

Le cinéma des Dardenne est donc bien un miroir de la marginalisation d'un territoire industriel wallon sur plusieurs décennies⁵⁰³, explorant d'une œuvre à l'autre les multiples effets de celle-ci sur la marge en reprenant une démarche qui rappelle parfois celle du documentaire (Gabriel, 2010⁵⁰⁴) – ce dont se défendent souvent les cinéastes. Espaces industriels et friches, non-lieux, logements sociaux, centres de réinsertion pour jeunes sortis de prison (*La Promesse*), refuges

⁴⁹⁹ Les scènes sont tournées au sein du camping Dessous Hamoir, au bord de l'Ourthe.

⁵⁰⁰ Jamie Steele remarque que l'espace diégétique est organisé selon un modèle centre-périphérie : Rosetta descend pour rejoindre, chaque soir, sa caravane (appelée « le Grand Canyon ») alors que l'emploi recherché est en hauteur, presque inaccessible (Steele, 2020, p. 62).

⁵⁰¹ Jean-Paul Dardenne décrit ces maisons qui « ont des hauts fourneaux dans le dos » : « au-dessus de la tête, y'a des tuyaux [...] quand on a un peu de moyens, on part habiter ailleurs » (*L'Enfant*, DVD, 2006).

⁵⁰² Entretien des Dardenne avec Frédéric Bonnaud (*L'Enfant*, DVD, 2006).

⁵⁰³ Cela commence avec *Je pense à vous* en 1992 qui, pour reprendre les termes de Marc-Emmanuel Mélon, exprime, à travers le personnage de Fabrice, sidérurgiste au chômage à Seraing, la « crise d'identité liée à une perte des origines [...] de tout un peuple qui ne s'est jamais identifié à autre chose qu'à son industrie lourde » (M.-E. Mélon, « Je pense à vous », in *Ça tourne depuis 100 ans*, p. 101, cité par Sojcher, 1999, p. 92. Sojcher voit d'ailleurs dans cette œuvre « la question de la représentation du « peuple wallon » [...] la débâcle individuelle renvoyant à une dérive communautaire » (*Ibid.*, p. 92).

⁵⁰⁴ Pour Jean-Benoît Gabriel, ce type de fictions intégrant de multiples « indices de factualité » est aussi une manière de « viser » le réel, de le « traquer », plus que de le représenter (Gabriel, 2010).

(*L'Enfant*) pour des populations précaires⁵⁰⁵ sont autant d'espaces explorés et péniblement habités par les marginaux, perdants de « la lutte des places » (Lussault, 2009), que filment les cinéastes. Dans l'œuvre des Dardenne, Seraing parvient de moins en moins à « faire ville »⁵⁰⁶ et est partiellement absorbée par l'antimonde (Brunet, 1992) qui offre d'ultimes perspectives de survie. Dès *La Promesse*, la marge semble en effet intégrée dans des réseaux criminels⁵⁰⁷ qui se déploient jusqu'en Russie et en Afrique. Roger (Olivier Gourmet) promet ainsi aux clandestins qu'il recrute sur son chantier un passage via Anvers, menaçant Assista de la vendre comme prostituée à Cologne.

Ces films sont ainsi de bons révélateurs d'un cinéma partiellement ancré dans le réel⁵⁰⁸ et qui se nourrit des effets, des secousses d'un monde en transition depuis les années 1990.

De film en film, terrils, chevalements, friches industrielles, quartiers ouvriers aux maisons en brique sombre (courées, corons), beffroi au loin, agissent comme des figures visuelles qui renvoient à un type d'espace reconnaissable par le grand public, permettant de dessiner des géotypes du « Nord » (Lévy-Lussault, 2013), suggèrent la désolation d'une région dont l'actualité économique et sociale accentue chaque jour davantage l'image sinistrée. Ces marqueurs spatiaux sont aussi des « icônes métonymiques » (Desbois *et al.*, 2016) ou des « synecdoques territorialisantes » (Debarbieux, 1995)⁵⁰⁹ qui permettent de reconnaître les lieux et de suggérer rapidement la crise associée au territoire.

⁵⁰⁵ Les Dardenne collaborent avec le CPAS (centre public d'action sociale) de Seraing par exemple.

⁵⁰⁶ Luc Dardenne parle de « gens seuls et égarés. Il n'y a plus rien dans la ville qui centre. Des personnages qui sont là dans un espace où le travail a disparu. [...] Il n'y a plus que des décors ».

⁵⁰⁷ Entretien avec F. Bonneau (*L'Enfant*, DVD, 2006) : Jean-Pierre Dardenne parle, à propos de personnages comme celui de Bruno, d'une « société sur le côté », dans laquelle tout se monnaie, et dans laquelle Bruno se sent plutôt bien.

⁵⁰⁸ S'ils refusent l'étiquette de réalisme, les Dardenne assument cet ancrage dans le réel. Contestant l'idée selon laquelle « le cinéma belge, c'est l'imaginaire », Luc Dardenne se demande : « Pourquoi ce pays refuse-t-il de se regarder ? De quoi a-t-il peur ? Pourquoi ce mépris pour la vie sociale, l'histoire ? Pourquoi cette fuite dans ce qu'ils nomment « l'imaginaire » ? » (Dardenne, 2008, p. 47).

⁵⁰⁹ On renvoie ici à l'article fondateur de Bernard Debarbieux (1995), sur « les synecdoques territorialisantes ». Il y distingue :

Le lieu attribut : lieu notoire utilisé pour symboliser un territoire : la tour Eiffel pour représenter la France, la tour de Pise pour l'Italie ou l'Empire State pour NYC. Le lieu utilisé comme symbole fait en effet partie du territoire signifié... mais ce lieu a été conventionnellement choisi au sein d'une diversité de lieux qui auraient pu jouer cette fonction.

Le lieu générique : forme jugée plus banale qui évoque un territoire (un village de plaine, une mairie, une école communale, une église... pour évoquer le territoire français). Il s'agit aussi d'attributs, mais leur signification est différente. Ici, le lieu n'est pas unique (on va le retrouver partout sur le territoire) ; il a aussi une valeur allégorique. Il donne l'exemple du village groupé comme lieu générique de la France.

Le lieu de condensation (sociale et territoriale) : lieux spécifiques, « construits et identifiés par une société qui se donne à voir à travers eux, qui les utilise pour se parler d'elle-même, se raconter son histoire et ancrer ses valeurs » ; « cadres d'expériences individuelles et collectives ». « Le lieu de condensation n'est tel qu'à condition qu'un individu y éprouve le sentiment d'une commune appartenance avec le groupe qui établit ou entretient la signification symbolique de ce lieu ».

2.4 Terres de drames sociaux et de faits divers : « le Nord » vu du prétoire

Le lien avec le réel au sein du cinéma produit dans le Nord-Pas-de-Calais et en Wallonie repose non seulement sur la mobilisation de décors et de clichés évoquant ses caractéristiques socio-économiques, un folklore ou une identité culturelle spécifique, de témoignages voire d'habitants du territoire (de *Germinal* aux films de Bruno Dumont), mais aussi sur celle d'un grand nombre de faits divers qui se sont déroulés sur ces territoires et qui ont retenu l'attention des médias et marqué l'opinion – ces faits divers pouvant d'ailleurs contribuer à la construction de représentations et de clichés associés à des groupes sociaux (Berthaut, 2009) voire à la région entière. La mise en récit qui fait passer l'événement au rang de fait divers (Dubied, 1999) révèle et entretient dans le même temps un « imaginaire des marges » (Sécail, 2018), comme si ces faits divers étaient les symptômes de maux plus profonds que les territoires de la crise favoriseraient.

Comme chez les Dardenne, de nombreux films naissent de faits divers dramatiques ou de sombres affaires judiciaires ancrés dans les régions étudiées : *Présumé Coupable* sur l'affaire d'Outreau, *La Femme Flic* sur « l'affaire de Bruay-en-Artois » inlassablement remise sous le feu des projecteurs par la fiction audiovisuelle⁵¹⁰, *Roubaix, une lumière* évoquant le meurtre d'une vieille dame dans une courée de la ville, *La Prochaine fois, je viserai le cœur* inspiré du « tueur de l'Oise », *Saint-Omer* qui revient sur l'histoire d'une maman qui avait laissé son bébé se noyer sur une plage de Berck-sur-Mer, *Tueurs* (et la série belge *1985*) à propos des tueries du Brabant ou encore, plus récemment, la série *Sambre* qui relate la série de viols commis par un même criminel entre les années 1980 et 2010.

La ville de Saint-Omer, siège de la Cour d'Assises du Pas-de-Calais, devient le lieu de tournage et le lieu de l'intrigue de deux films (*L'Hermine*, *Saint-Omer*) dans lesquels le tribunal est une fenêtre sur la région vue à travers les crimes qui s'y commettent, le second associant dans son titre même le nom de la commune au fait divers dramatique. La cour d'assises est alors une scène centrale, un lieu d'observation privilégié des marginalités.

Dans les cas évoqués, l'ancrage territorial du fait divers, parfois assimilé par l'opinion publique en raison de la médiatisation de l'affaire (Bruay, Outreau), justifie le choix de tourner dans la région, comme s'il était nécessaire de s'imprégner du contexte social, économique, paysager pour comprendre les ressorts du drame. Le risque est alors de faire un amalgame entre la pauvreté de la région et les déviances que celle-ci favoriserait.

⁵¹⁰ Après *La Femme flic*, d'Y. Boisset, qui s'en inspira fortement en 1980, l'affaire est évoquée par *Garde à vue* en 1981 (C. Miller) et donne lieu à un téléfilm diffusé sur TF1 en 2008.

Xavier Giannoli tourne en 2008 le film *À l'origine*, inspiré d'une escroquerie organisée dans la Sarthe en 1997 par un imposteur qui s'était fait passer pour un chef de chantier qui en vint à recruter des habitants pour construire une (fausse) bretelle d'autoroute. Le réalisateur choisit pourtant de déplacer l'intrigue dans le Nord-Pas-de-Calais, pour différentes raisons – parmi lesquelles nous pouvons déjà souligner l'attractivité nouvelle de cette terre de tournages. Il prend soin, en entretien, de se défendre de toute exploitation de clichés sur le Nord⁵¹¹. Ce dernier est toutefois suffisamment suggéré à l'écran pour être facilement identifié par les spectateurs (les maisons en brique, la friterie, les géants, les majorettes). Par ailleurs, Gioannoli explique aussi que le désespoir profond des habitants et leur besoin vital de trouver un travail dans un espace touché par la désindustrialisation ont pu les conduire à croire en l'escroc :

« Cette histoire n'est possible qu'à cause d'un contexte politique et social de gens qui ont désespérément besoin de travailler. Quand il [l'escroc] arrive dans cet endroit, il arrive comme une figure de sauveur ; il incarne un espoir comme pourrait l'incarner un politique, mais il vend du vent comme la plupart des politiques de mon point de vue... »⁵¹².

Tout se passe donc comme s'il s'agissait de transposer le fait divers dans un espace déjà associé, dans l'imaginaire collectif, à une forme de désespérance sociale qui rendra paradoxalement l'histoire plus crédible et aidera le spectateur à comprendre comment une telle escroquerie a pu réussir. On retrouve donc ici cette hypothèse selon laquelle la mobilisation d'un contexte nordiste favorise la compréhension d'un tel récit social.

Plusieurs films tournés en Wallonie sont également inspirés de drames et de faits divers (plusieurs films des Dardennes, *Les Convoyeurs attendent*, le thriller *Malodor* du Belge Fabrice de Welz – en tournage à Charleroi, entre les sections de Marchienne-au-Pont et de Dampremy début 2023 –, inspiré de l'affaire Dutroux abordée du point de vue d'un jeune gendarme).

Cette place particulière du fait divers dans la production cinématographique et sérielle belge francophone s'inscrit dans une tradition plus ancienne d'intérêt pour le réel qui a généré de nombreux documentaires et des émissions telles que « Strip-tease », qui invitait déjà à explorer des marges et qui a inspiré une génération de cinéastes et d'auteurs. Cette tradition audiovisuelle nourrit l'idée selon laquelle les marges wallonnes regorgent de faits divers qui inspirent eux-

⁵¹¹ « Cette région a été filmée par les gens que j'aime le plus, comme Pialat. Et les plaines du Nord ont une dimension mythologique qui me fait penser aux films de Sergio Leone. C'est l'ambiance que je recherchais. Surtout, il n'y a pas un terribil dans le cadre : je voulais éviter les clichés » (Xavier Giannoli, valenciennes.maville.com, 08/11/2009, https://valenciennes.maville.com/actu/actudet_-Ils-ont-particip&233;-au-film-de-XavierGiannoli-&171;%C2%A0&192;-l&39;origine%C2%A0&187;_12679-1147244_actu.Htm)

⁵¹² Rencontre avec Xavier Giannoli, Arte Découverte, diffusé le 24/09/2014. <http://www.arte.tv/sites/fr/olivierpere/>

mêmes des tournages. Benoît Mariage, réalisateur wallon majeur, vient ainsi de la réalisation audiovisuelle et a, de longue date, appris à s'immerger dans les marges et à interroger le regard porté sur les marginaux lors de son travail pour le journal *L'Avenir* ou pour l'émission « Strip-tease ». Dans *Les Convoyeurs attendent*, le père de famille est d'ailleurs photographe en charge de la rubrique des faits divers au sein de la marge qu'il habite, manifestement populaire et ouvrière. Mariage s'inspire ici d'un épisode de « Strip-tease » consacré à un père qui rêvait que son fils soit champion du monde de moto-cross⁵¹³.

On retrouve cette fascination pour le fait divers dans un autre film de B. Mariage, *Cowboy*, qui lui permet de dépeindre de manière ironique et critique le milieu de l'audiovisuel à travers la figure d'un journaliste qui cherche à réaliser un documentaire et qui revient, 25 ans après, sur une prise d'otage d'un bus. Le film moque alors la tentation de mettre en scène un fait divers susceptible de fasciner le public en jouant sur le pathos, la dramatisation recherchée par les journalistes qui prennent plaisir à brosser un tableau sombre et misérabiliste de la marge et des marginaux qui y vivent. Le journaliste, joué par Benoît Poelvoorde, prépare son lancement devant la maison de brique noire d'une ancienne otage du bus, sous le regard méfiant puis franchement hostile d'un voisin qui écoute le commentaire délivré face à la caméra :

« C'est ici, dans cette banlieue perdue touchée de plein fouet par... non, pas perdue... C'est ici, dans cette banlieue pourrie... dans cette banlieue défraîchie [le voisin, qui observe la scène depuis sa fenêtre, à l'étage, fronce les sourcils]. C'est ici, dans cette banlieue décrépie... C'est ici, dans cette banlieue désolante... Je l'ai, on y va. 5, 4, 3, 2... C'est ici, dans cette banlieue désœuvrée par le cancer du chômage que vit Liliane, l'une des quinze enfants de la prise d'otage. [...] Dans la précarité, au chômage, mère de cinq enfants [le plan s'élargit à tout un côté de cette rue aux maisons de brique mitoyennes], elle vit aujourd'hui la situation que dénonçait à l'époque Tony Saqui... ».

Mariage montre ici que la marginalité des lieux et des hommes dépeinte par les médias est une construction extérieure éloignée du vécu des habitants. Quelques minutes plus tard, on apprend ainsi que l'habitant qui assistait au tournage a alerté le voisinage et que les riverains, outrés par le commentaire associé aux images de leur quartier, ont saisi la caméra. Par une mise en abyme, le cinéaste vient donc filmer dans une marge mise en scène comme telle pour mieux dénoncer la fabrication audiovisuelle de la marginalité, ressource lucrative que les médias viennent exploiter dans les territoires les plus pauvres.

⁵¹³ *L'Écho*, 31/08/2015, <https://www.lecho.be/culture/cinema/benoit-mariage-retourne-chez-ses-convoyeurs/9670288.html>

2.5 Laboratoire des effets systémiques de la crise : la marginalité politique

L'immigration transparaît de longue date dans les films évoquant le Nord-Pas-de-Calais (*Germinal*) et la Wallonie (*Déjà s'envole la fleur maigre*) comme des terres de passage, en particulier lorsqu'elles étaient des pôles économiques et donc migratoires. Plusieurs œuvres abordent, plus ou moins explicitement, l'arrivée et l'intégration parfois difficile de migrants venus de pays européens d'abord, du Maghreb et du monde entier ensuite, coincés, pour certains, sur des routes migratoires interrompues par la Manche ou la Mer du Nord le long desquelles se déploient jungles et lieux de transit précaires. Chez les Dardennes et dans les nombreux films abordant la question migratoire dans le Calaisis, l'immigration s'insère dans l'antimonde. Dans *Le Silence de Lorna*, le chauffeur de taxi, Fabio, est un mafieux connecté à l'antimonde qui fait commerce des mariages blancs. Dans *La Promesse*, le père gagne de l'argent en « important » des clandestins qu'il emploie au noir (en gardant leur passeport) sur le chantier d'un immeuble.

Les difficultés d'intégration sont abordées dans plusieurs films sur un temps long. *Pierre et Djemila*, en 1987, évoque l'histoire d'amour difficile, dans la ville industrielle et métissée de Roubaix, entre Djemila, issue d'une famille algérienne et dont le destin semble tout tracé (quitter l'école, rentrer au bled, être mariée) et le jeune Pierre (que son père invite à la prudence à l'égard des Arabes « pas comme nous »). Le décor roubaisien permet ici d'éclairer une mixité rendue difficile par les préjugés des différentes populations qui peinent à cohabiter, en particulier ceux d'une population « blanche » qui se sent en « insécurité culturelle » et qui commence à quitter le quartier. Tout semble préparer une marginalisation inéluctable – et dénoncée – de ce quartier de grands ensembles qui devient anxieux et que le couple d'amoureux fuit volontiers pour la Côte.

« Pourquoi vous voulez déménager ? » demande Pierre à son père.

« Ta mère supporte plus le quartier. Elle a envie de vivre dans un endroit plus agréable [...]. On aura un appartement plus grand, en plein centre-ville ; ce sera mieux qu'ici ».

Le film rappelle les travaux de Camille Canteux consacrés à l'évolution des grands ensembles et de leurs représentations (Canteux, 2014) : il s'inscrit dans un contexte de dégradation de l'image de ces derniers que la chercheuse date des années 1970-1982, lorsqu'ils sont davantage associés aux thématiques liées à l'immigration, au sort d'une jeunesse marginalisée, à la tentation de la violence ; la forme du grand ensemble – dans le Nord comme ailleurs – est désormais évoquée de manière plus anxieuse.

La question de la difficile intégration dans les régions étudiées inspire aussi une œuvre clé restée célèbre parce qu'elle détonne au sein des récits habituels, évoquant cette fois le racisme au sein des espaces ruraux. Le film (ironiquement intitulé) *Bienvenue à Marly-Gomont* évoque l'histoire vraie de la famille du chanteur Kamini qui quitta le Zaïre pour rejoindre le père, médecin installé en France, sans savoir que le cabinet se trouvait dans la campagne de Thiérache, dans le village (réel) de Marly-Gomont dans les années 1970. L'intégration de la famille y est freinée par les préjugés racistes de cette communauté villageoise.

D'autres films évoquent, souvent de manière allusive, l'existence d'un racisme ordinaire ou de préjugés racistes au sein des communautés populaires du Nord présentées à l'écran, heurtant alors un autre cliché sur l'accueil des « gens du Nord ». C'est notamment le cas dans les films (et les mini-séries) de Bruno Dumont dès *La Vie de Jésus* où le racisme des jeunes garçons est un moyen d'affirmer leur identité par la mise à l'écart de l'étranger jusqu'à une fin dramatique.

Plus récemment, et de manière plus exceptionnelle (même si on la retrouve aussi à deux reprises chez Dumont), la réflexion porte sur la manière dont les défaillances de l'intégration peuvent favoriser des formes de replis identitaires et de radicalisation, voire mener au terrorisme. Quelques films tournés dans le Nord-Pas-de-Calais comme en Wallonie portent ces interrogations et explorent alors d'autres formes de marginalités, idéologiques, religieuses, souvent dans des contextes de marges urbaines. C'est le cas notamment de *La Désintégration* de Philippe Faucon, qui se déroule dans « une cité de l'agglomération lilloise » (tournée à Wattrelos, Roubaix, Tourcoing et Lille) et décrit le glissement d'un jeune Français d'origine maghrébine vers le salafisme ; c'est également le cas, en 2019, dans une Belgique post-attentats (ceux du 22 mars 2016), du *Jeune Ahmed* des frères Dardenne, toujours dans la banlieue de Liège.

Ces terres de migrations devenues terres de pauvreté sont aussi celles où certaines communes françaises ont cédé aux sirènes du Front National puis du Rassemblement National. Dans ces espaces populaires, ouvriers, touchés par la crise, mais aussi terres d'accueil, la présence de préjugés racistes et le succès croissant du populisme sont également devenus un sujet pour le cinéma. La marginalisation ressentie d'une partie de la population se manifeste de fait par une surreprésentation du vote en faveur du Front/Rassemblement National aux élections depuis les années 2000 (Fourquet, 2023) et la naissance puis l'extension de véritables « bastions » du parti de la famille Le Pen en particulier dans l'ancien Bassin minier (Hénin-

Beaumont, Bruay-la-Buissière). Le cinéaste Lucas Belvaux se dit intrigué voire fasciné par le décalage (mot qui revient souvent dans la bouche des cinéastes qui tournent dans le Nord) entre l'accueil et la chaleur du Nord lors du tournage de *Pas son genre* (à Arras et Cassel en 2013) et le poids des votes en faveur du FN à la même époque. Le cinéma partage ainsi avec d'autres médias une attention particulière sur le Nord-Pas-de-Calais comme nouvelle terre d'élection de l'extrême-droite, reflétant et accentuant à la fois l'association entre le territoire et les résultats électoraux du parti⁵¹⁴. Le film *Chez Nous* de Lucas Belvaux, sorti en 2017 dans un contexte d'élection présidentielle, est une immersion au sein des marges du Bassin minier qui cherche à comprendre l'engrenage du basculement de cette région ouvrière, minière, historiquement ancrée à gauche, vers le populisme d'extrême-droite, en interrogeant notamment la part du milieu. Le réalisateur tenait à tourner sur l'une de ces terres du Nord et de l'Est dans lesquelles le Front National était parvenu à s'enraciner en suivant des logiques différentes de celles qui explique son implantation dans le sud du pays :

« Moi, ce qui m'intéresse, c'est le FN du Nord ; un vote FN populaire [...]. En plus, le Nord a cette géographie particulière, ces paysages particuliers. Les paysages du Nord racontent un siècle et demi d'histoire [...] les guerres, les révolutions industrielles, le travail... et tout ça nous amène à la situation d'aujourd'hui »⁵¹⁵.

Le film est ancré dans le territoire d'étude. Il s'ouvre par une présentation de l'espace qui a basculé politiquement : des terrils, des rues de corons, la zone commerciale de Hénart (dont le nom doit rappeler celui de Hénin-Beaumont) qui sont les territoires du quotidien de ces habitants qui ont cédé aux sirènes du parti. L'espace diégétique est construit à partir d'images capturées dans l'ensemble du Bassin minier (Lens, Bruay, Béthune, Marles-les-Mines, Haillicourt, Nœux-les-Mines...) dans lequel on suit des familles qui ne sont pas nécessairement les plus pauvres mais qui sont confrontées au chômage, déçues de l'action politique, qui se sentent volontiers « oubliées », « abandonnées » par les pouvoirs publics. Dans cette immersion fictive au sein du Bassin minier qui s'inspire du roman de Jérôme Leroy, *Le Bloc* (spécialiste de l'extrême-droite et conseiller technique pour le film), le cinéaste éclaire

⁵¹⁴ L'acteur Fabrice Lucchini suscite une polémique localement lorsqu'il recontextualise le tournage du film *L'Hermine*, ancré dans un territoire « où la République a disparu, où Marine Le Pen fait 30 %, un pays abandonné par la France, un îlot de désespérance » (interview pour *Le Point*, 07/09/2015, https://www.lepoint.fr/culture/mostra-de-venise-fabrice-luchini-en-magistrat-aigri-et-amoureux-dans-l-hermine-07-09-2015-1962529_3.php)

⁵¹⁵ France 3 Hauts-de-France, 27/02/2017.

https://www.youtube.com/watch?v=PAESV_eVUGg&list=PL1y0TNgLm1VBhd2oKO_Lwh1ifXLqaRLC3&index=10&t=0s

également la manière dont des réseaux nationalistes et populistes qui se nourrissent de ce terreau favorable s'implantent dans divers lieux, tel le café (où se retrouvent des militants néonazis), la salle de boxe ou les lieux d'entraînements paramilitaires.

L'exploration de ce laboratoire du Nord en proie à une marginalisation (socio-économique) devient alors, au cinéma, une manière de comprendre les secousses politiques qui touchent ou menacent la vie politique à une plus petite échelle géographique.

3. La frontière dans les films « du Nord » : une marge ?

La frontière franco-belge mais aussi la frontière franco-britannique constituent une autre source d'inspiration pour le cinéma mais aussi pour les séries, justifiant, du moins dans la plupart des cas, une implantation du tournage dans les régions étudiées, et plus particulièrement dans le Nord-Pas-de-Calais.

Longtemps, parler de marges à propos des frontières relève presque du pléonasm (Moullé, 2016). Les deux termes ont en effet une racine étymologique commune, *margo* en latin étant apparenté à *marka* dans le monde germanique, désignant les marches, les espaces périphériques du territoire, les confins qui jouaient souvent un rôle de zones tampons à défendre contre d'éventuelles incursions étrangères. La frontière comporte intrinsèquement l'idée d'une mise à l'écart, d'une mise à distance, constituant une forme spatiale – une ligne mais parfois aussi une zone, un point, tant la conception westphalienne de la frontière est aujourd'hui dépassée –, qui « crée artificiellement de la distance là où il y a de la proximité » (Arbaret-Schulz, 2008). Toute frontière crée un effet spécifique sur les territoires qu'elle sépare (les « effets frontières ») et représente toujours une discontinuité qui peut être paysagère, économique, fiscale, culturelle, linguistique, juridique, politique ou encore de peuplement. La frontière et l'espace frontalier qui l'enveloppe apparaissent bien comme des espaces qui détonnent au sein des territoires nationaux, où naissent des activités, des échanges, une organisation spatiale voire une identité spécifiques.

La marge frontalière – comme toute marge – n'est pas figée ; dans les cas qui nous intéressent, ces frontières intérieures de l'Union européenne (du moins jusqu'au Brexit activé par le référendum 2016) ont connu, plutôt qu'un effacement, une « dévaluation » (Moullé, 2018) et de profondes mutations favorisées par l'intégration européenne, encore accélérées depuis plus d'une trentaine d'années (Acte unique de 1986, entrée en application du traité de Maastricht en 1993 et des accords de Schengen à partir de 1995). Inégalement, les frontières intra-

européennes, jadis « coupures » entre les États qu'elles délimitaient, sont devenues « coutures » ou interfaces et, avec le soutien des pouvoirs publics et de programmes européens comme Interreg, apparaissent comme des laboratoires où s'imaginent de nouveaux territoires transfrontaliers.

Ces phénomènes de reterritorialisation des marges frontalières traduisent une volonté politique d'effacer les effets négatifs de la frontière pour favoriser les flux et des synergies nouvelles, sans pour autant faire disparaître les discontinuités créées par la frontière. Les « entre deux » frontaliers sont aussi devenus des lieux d'hybridation, d'expérimentations où se créent des identités, des projets, des dynamiques originales⁵¹⁶.

À l'échelle de l'Union européenne, ces marges frontalières apparaissent donc de plus en plus comme des ressources et des espaces dont l'intégration européenne révèle et accentue la centralité.

Les dyades franco-belge et franco-britannique et les mutations qu'elles ont connues au fil des XX^e et XXI^e siècles inspirent un type de productions filmiques et, plus récemment, sérielles, qu'il s'agit ici de présenter. Ces productions sont inégales dans le temps mais il ne nous semble pas exagéré d'avancer que ces frontières font partie de celles que le cinéma, en Europe et peut-être à l'échelle mondiale, a le plus mis en récit.

3.1 La frontière franco-belge à l'écran

3.1.1 Une dévaluation créative de la frontière franco-belge au cinéma ?

La dyade franco-belge apparaît très tôt au sein des films tournés dans le nord de la France et/ou évoquant cette région.

Nous nous sommes efforcés de recenser les films explicitement centrés sur la frontière franco-belge et ses multiples points de passage (1 500 le long de la ligne frontalière, la rendant complexe à contrôler, Reitel, 2018), c'est-à-dire des œuvres au sein desquelles elle est au cœur de l'intrigue, constituant une « arène » (Truby, 2010) pensée comme telle dans le scénario.

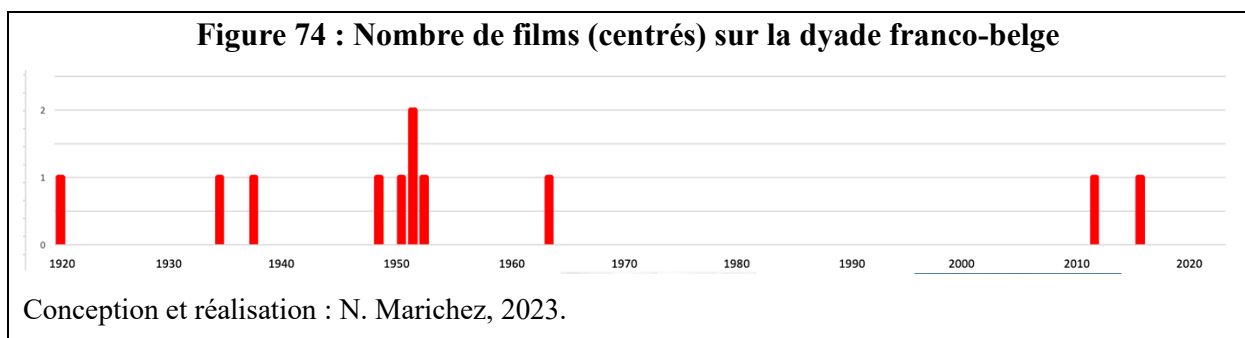
Très nettement, c'est d'abord du côté français que cette frontière est mise en récit et filmée, dans le cadre de productions d'initiative française dans la très grande majorité des cas, rappelant l'inégal dynamisme des deux régions étudiées sur le plan cinématographique pendant une grande partie du XX^e siècle.

⁵¹⁶ François Moullé souligne qu'entre la France et la Wallonie, ces flux transfrontaliers sont en réalité anciens et ont notamment nourri une forme de « syncrétisme » qui se manifeste par exemple par le partage d'une même langue (Moullé, 2018).

La production de ces films est toutefois très inégalement répartie dans le temps (*figure 74*). Nous pouvons dire que la frontière constitue une thématique majeure jusqu’au début des années 1960, sans toutefois que le tournage se fasse nécessairement *in situ*. Pendant cette période, nous comptons au moins 9 longs métrages dont l’intrigue est clairement centrée sur la frontière, ce qui est loin d’être négligeable si on rapporte ce chiffre aux 47 films tournés dans le Nord-Pas-de-Calais jusqu’en 1963⁵¹⁷.

Ce corpus exploite un même imaginaire spécifique de la frontière franco-belge ; dans ces films, elle est d’abord pensée comme une marge du territoire propice aux trafics (de tabac, de drogue), un haut lieu de la contrebande ; le suspense accompagne alors le franchissement illicite d’une frontière qui reste matérialisée, contrôlée, et qui est avant tout dépeinte comme une rupture. Elle inspire donc ce qu’on pourrait appeler, avec toutes les réserves que suscite la classification en genres, « le film de contrebande », lui-même héritier de récits d’abord littéraires à l’image de *La Maison dans la dune*, premier roman de l’écrivain roubaisien Maxence Van Der Meersch, ancré dans la région transfrontalière du Westhoek (Bray-Dunes, Dunkerque, Ghyvelde côté français, Adinkerque et Furnes côté belge, en région flamande ici), où s’affrontent douaniers et contrebandiers acheminant du tabac acheté en Belgique jusqu’en France à l’aide d’un chien franchissant discrètement la frontière.

Ces adaptations cinématographiques (Pierre Billon en 1934, Georges Lampin, 1952) sont d’ailleurs, chose encore assez rare dans la première moitié du siècle, tournées *in situ* autour de la frontière, dans la région de Bray-Dunes.



Le film le plus ancien est *L’Hirondelle et la Mésange* du Français André Antoine, réalisé en 1920 mais qui ne fut toutefois pas projeté en salle et ne fut redécouvert par la Cinémathèque qu’en 1984. On y suit le voyage de Pierre Van Groot, un batelier qui, depuis Anvers, participe

⁵¹⁷ La frontière apparaît aussi en filigrane, de manière plus ponctuelle, comme dans *L’Empreinte du dieu* de Léonide Moguy en 1940, autre adaptation cinématographique d’un roman de Maxence Van der Meersch.

à la contrebande de diamants vers la frontière franco-belge. Le film détonne ici par la place essentielle de la Belgique flamande parmi les lieux du tournage.

Figure 75 : La frontière franco-belge dans les affiches de films



Les titres de ces films et leurs affiches (*figure 75*) révèlent l'importance majeure de l'arène frontalière dans le drame proposé au spectateur. Ils évoquent une « zone » incertaine, atypique, parcourue par des « chemins de la drogue » dangereux qui serpentent entre les dunes et favorisent la fraude ; cet espace sous contrôle policier ne pourra être franchi qu'en mettant en jeu sa vie ou du moins sa liberté. La manière dont les personnages parviendront ou non à franchir la frontière devient alors l'un des ressorts clés de l'intrigue.

La production filmique centrée sur la frontière franco-belge est ainsi presque intégralement antérieure au milieu des années 1960 et s'inscrit donc dans un contexte antérieur à la construction européenne ou contemporain des débuts de celle-ci à partir des années 1950⁵¹⁸.

Depuis, paradoxalement, la frontière franco-belge est moins visible comme espace diégétique alors même que les tournages se multiplient dans les deux régions limitrophes. Si la thématique de la frontière comme zone de trafics inspire toujours le cinéma contemporain, ce sont d'autres

⁵¹⁸ La question du dépassement des frontières européennes transparait en 1951 dans le premier long métrage d'Henri Storck, *Le Banquet des fraudeurs*, centré sur un village (Dorpveld) traversé par trois frontières (Belgique, Allemagne, Pays-Bas).

espaces qui sont désormais mis en scène et notamment la frontière entre États-Unis et Mexique (*Bread and Roses, No country for old men, Across the line*).

Ponctuellement toutefois, depuis les années 1960, quelques films tournés dans le nord de la France dépeignent de nouveau la frontière franco-belge comme espace propice aux trafics transfrontaliers comme la comédie de Dany Boon *Rien à déclarer* (2011) ; des allusions aux trafics qui se prolongent de l'autre côté de la frontière se glissent également dans les conversations des personnages dans *Roubaix, une lumière* d'A. Desplechin.

Je suis un soldat de Laurent Larivière (2015) révèle les mutations qu'ont connues les frontières européennes dans leur ensemble. Au début du film, Sandrine (jouée par Louise Bourgoïn) revient s'installer à Roubaix ; sans emploi, elle trouve un travail dans le chenil de son oncle ; ce dernier est impliqué dans un vaste trafic illégal de chiots qui proviennent d'Europe de l'Est et transitent en masse par la Belgique en se jouant des douaniers. Ici le récit change donc d'échelle et le trafic présenté se déploie au sein d'un espace européen dont les trafiquants tirent profit de frontières internes devenues poreuses.

Si la frontière franco-belge est – dans les faits comme à l'écran – moins visible, moins sensible (sujette à un « debordering généralisé » - Moullé, 2018), elle n'a pas disparu et reste une discontinuité entre les deux pays qui peut constituer un ressort dramatique ou comique. Cette discontinuité inspire à Dany Boon une comédie populaire majeure, *Rien à déclarer*, production franco-belge sortie en 2011 qui revient, plus de vingt ans après la signature du traité de Maastricht, sur l'époque du démantèlement de la frontière et sur ses conséquences. Le film replonge le spectateur, non sans une forme de nostalgie, à l'époque des contrôles douaniers systématiques et de leur impact économique et spatial sur l'espace frontalier, en reconstituant pour l'occasion une frontière matérialisée entre les communes de Hirson (Aisne) et de Momignies (Hainaut belge). La scène d'ouverture plante précisément le décor. L'action va se dérouler dans la ville fictive et frontalière de Courquain-Koorkin en 1993, au moment où la frontière s'ouvre et où les bureaux de contrôle douaniers de part et d'autre ferment, les équipes de douaniers franco-belges étant invitées à coopérer au sein d'une brigade mobile mixte. Le spectateur assiste à la disparition apparente d'une frontière et à la recomposition de l'espace et des pratiques. L'ouverture de la frontière n'efface pourtant pas la discontinuité culturelle qui devient ici un ressort comique, la coopération douanière imposée étant freinée par les préjugés tenaces de part et d'autre. Le film joue donc paradoxalement sur le décalage (surjoué) culturel voire identitaire entre Wallons et Français, suggérant la persistance d'une frontière culturelle en réalité relative.

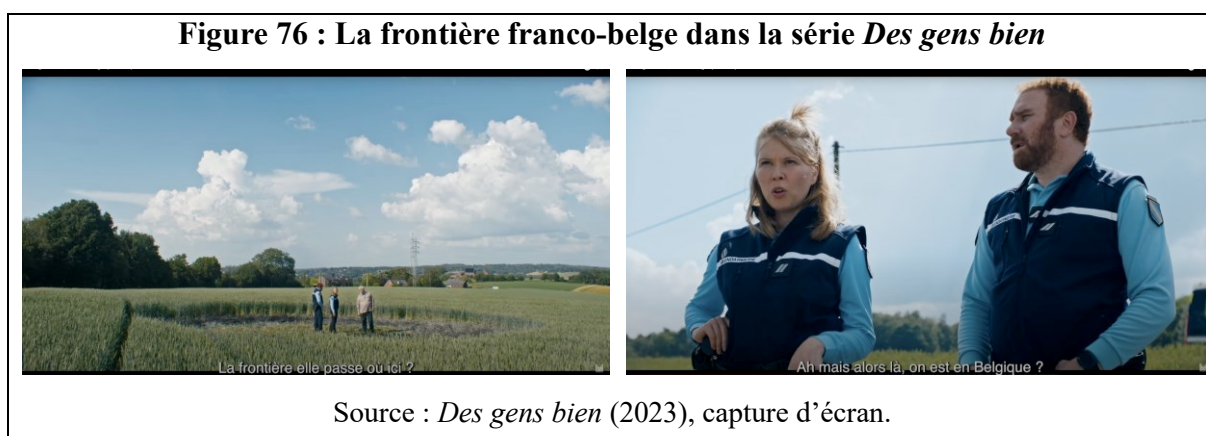
3.1.2 Une rare mise en récit de la frontière ouverte : la série *Des gens bien*

Ce qui frappe au sein de la production filmique est alors la faible visibilité de la banalité de la frontière désormais ouverte, de l'interface qu'elle est devenue, vécue par les frontaliers, les navetteurs, parcourue par des flux multiples (de loisirs et de commerce par exemple).

Copacabana, de Marc Fitoussi (2010), avec Isabelle Huppert, est l'un des rares films qui, d'une certaine manière, évoque cette forme contemporaine de la frontière et son vécu. Ici, une mère de famille, Babou, installée à Tourcoing, décide de reprendre sa vie en main lorsqu'elle prend conscience que sa fille a honte d'elle et accepte un emploi dans la station balnéaire d'Ostende – côté flamand –, impliquant des échanges transfrontaliers.

C'est pourtant une série récente (diffusée en 2022 en Belgique, en 2023 en France), coproduction franco-belge, qui constitue, au sein de notre corpus, l'œuvre la plus explicitement centrée sur cette frontière franco-belge ouverte. Dans *Des gens bien*, Matthieu Donck, Benjamin d'Aoust et Stéphane Bergmans imaginent la manière dont un couple de « gens bien » installé au sein d'une petite communauté frontalière des Ardennes, proche de la frontière, acculé par l'endettement, finit par imaginer une arnaque à l'assurance.

Dès l'écriture, les scénaristes choisissent de faire de la zone frontalière des Ardennes leur « arène ». L'action se passe de nos jours et on nous présente cette fois un espace frontalier franchi par les personnages à longueur d'épisode. Tout est mis en œuvre pour que le spectateur comprenne qu'on se situe de part et d'autre d'une frontière ouverte et dont on peine à retrouver la trace dans le paysage, donnant lieu à différents échanges révélateurs entre les personnages (*figure 76*).



Le couple de « gens bien » mène clairement ici une « vie quotidienne [qui] s'est constituée à cheval sur la ligne frontière où la vie sociale reflète la rencontre et l'hybridation » (Moullé, 2018) ; ils sont Belges (résidant dans la commune fictive de Givins, censée évoquer Couvin,

dans l'angle de la pointe de Givet), font partie d'une communauté évangélique rassemblant des fidèles des deux pays, et viennent rendre visite à leurs proches et faire des achats côté français ; surtout, ils décident de mettre en scène le (faux) accident de voiture de l'épouse qui permettra l'arnaque à l'assurance du côté français de la frontière pour s'assurer que la police belge, à laquelle le mari appartient, ne sera pas chargée de l'enquête.

À bien des égards, l'intrigue et la touche d'humour glissée dans l'œuvre par les créateurs, exploitent à nouveau la discontinuité créée par la frontière, à la fois une discontinuité juridique et administrative qui va compliquer le déroulement de l'enquête, une discontinuité culturelle (les accents, les expressions utilisées, les multiples clichés que les personnages belges utilisent à propos des « Franssouzes ») et même à travers l'état très contrasté des routes de part et d'autre de la frontière (*figure 77*).

Le type de frontière que les scénaristes ont imaginé pour ce récit mérite en effet d'être analysé. L'action se passe dans les Ardennes à la frontière franco-belge, et l'histoire se joue des deux côtés de celle-ci. Pour accentuer le réalisme de l'espace frontalier présenté à l'écran, la série intègre des cartes du territoire fabriquées à partir de véritables cartes de l'espace frontalier situé entre Rocroi et Couvin, dans l'angle de la pointe de Givet. Pourtant, le décor frontalier est filmé au cœur de l'Ardenne belge. Les scénaristes⁵¹⁹ recherchaient d'abord une route transfrontalière parcourue à longueur d'épisode dont l'inégal niveau d'entretien devait rappeler la délimitation de la frontière. Ils s'amuse ainsi à filmer (dans le petit village de Hubermont) une route bien couverte d'asphalte côté français qui devient brutalement dégradée et couverte de trous du côté belge⁵²⁰.

Ouvert, l'espace frontalier mis ici en récit reste pourtant une « marge ». C'est une sorte de « bout-du-monde », rural, excentré – où « il ne se passe jamais rien » comme le déplore un policier belge en manque d'adrénaline qui rêve d'une affaire sordide à régler –, « l'une de ces zones dans lesquelles la technologie n'a pas encore réellement pénétré »⁵²¹, même si le panneau d'affichage planté sur la ligne frontalière souhaite presque ironiquement aux automobilistes la « bienvenue au cœur de l'Europe ».

⁵¹⁹ Entretien avec Benjamin d'Aoust, 01/09/2021.

⁵²⁰ Même s'il s'agit d'une coproduction avec la France, cette route (village de Hubermont) comme l'ensemble des lieux de tournage se trouvent en réalité au sein de l'Ardenne belge.

⁵²¹ Entretien avec B. d'Aoust le 01/09/2021. Il nous explique que l'idée de la série (le basculement de ces héros ordinaires) fut inspirée par le mouvement des « gilets jaunes », né au sein de la « France périphérique ».

Figure 77 : La matérialisation de la frontière dans la série *Des gens bien*



Source : *Des gens bien* (2023), capture d'écran.

3.1.3 La quête de la *frontier* dans *Eldorado* de Bouli Lanners

Finalement, si la marge frontalière a été une vraie source d'inspiration, sa dévaluation (au sens géographique) semble aussi provoquer une dévaluation créative de la frontière. Elle est rarement le cœur de l'intrigue, du moins à ce jour.

Le film *Eldorado* de Bouli Lanners nous semble révélateur de cette dévaluation de la frontière franco-belge comme source d'inspiration au profit d'autres récits filmiques. Cette frontière est certes l'un des rares repères spatiaux cités dans le film ; Yvan, revendeur de voitures américaines dans la campagne wallonne, décide de venir en aide à Elie, un jeune drogué qui essayait de le cambrioler, et l'emmène chez ses parents qui habitent « près de la frontière française », prétexte à un long road movie à travers la Wallonie.

En réalité, la frontière politique franco-belge devient pourtant rapidement secondaire et est presque invisible à l'écran ; comme dans les road movies américains, Bouli Lanners évoque et recherche plutôt une déclinaison wallonne de la « frontier », « point de rencontre entre des cultures différentes » (Mayer, 2017, p. 225), entre territoire civilisé (la ville) et un monde (rural) presque sauvage, ponctué de marges et habité par des marginaux⁵²².

3.2 La frontière franco-britannique

3.2.1 Une frontière longtemps secondaire

Longtemps moins visible, du moins rarement placée au cœur de l'intrigue, la dyade franco-britannique apparaît dans deux types de production.

⁵²² Dans certains films belges, c'est également la question de la « frontière » culturelle et linguistique au sein même du pays qui transparait. Frédéric Sojcher voit ainsi dans *Un soir, un train* d'André Delvaux (1968), un film « sur la frontière » à plusieurs égards (Sojcher, 1999, tome 2, p. 27).

Dans le premier cas, elle prend la forme de la ligne de front dans des films historiques ancrés dans un contexte de Seconde Guerre mondiale en particulier, rappelant que les frontières ont longtemps été aussi des lieux de tensions géopolitiques. Il s'agit par exemple de productions anglo-saxonnes qui reviennent en particulier sur la bataille de Dunkerque et l'opération Dynamo, qui occupe une place singulière dans la mémoire britannique du conflit. Un premier film, réalisé par Leslie Norman est déjà intitulé *Dunkirk* en 1958, bien avant la version proposée par Christopher Nolan en 2017 même si, contrairement à cette dernière, il n'est pas filmé dans la Cité de Jean Bart. Le même contexte est également évoqué dans *Week-end à Zuydcoote* d'Henri Verneuil en 1964, filmé dans la ville mentionnée dans le titre.

Dans le second cas, la Manche est ponctuellement franchie par des personnages sans que la traversée et la frontière soient elles-mêmes au cœur de l'intrigue⁵²³ ; le franchissement se fait par exemple à des fins récréatives, pour s'encanailler de l'autre côté ou y rechercher une forme d'exotisme. Ainsi, dans *A Day to Remember/Week-end à quatre* (R. Thomas, 1953), si le groupe d'Anglais qui franchit la Manche le temps d'un court séjour à Boulogne-sur-Mer voyage avec des motivations diverses, l'affiche insiste d'abord sur les plaisirs que leur promet la France.

Figure 78 : La « frontière exotique » (Crozat, 2008)



3.2.2 L'affirmation de la frontière comme marge dans les années 2000

La visibilité de la frontière franco-britannique au sein des films et des séries s'accroît dans les années 2000, au moment où s'accroît une forme de « rebordering » (Moullé, 2018), même si la frontière reste bien entendu poreuse pour certaines personnes et pour certains échanges.

⁵²³ Dans *Dangerous when wet* (comédie musicale américaine de 1953), la Manche est évoquée, l'enjeu étant sa traversée à la nage par l'héroïne (sans toutefois que le tournage ait eu lieu *in situ*).

On la dépeint alors comme une barrière qui longe la limite extérieure de l'espace Schengen et sur laquelle se heurtent les migrants irréguliers qui aspirent à rejoindre l'eldorado britannique par tous les moyens depuis le continent, et en particulier depuis le Calaisis. Ces productions audiovisuelles s'inscrivent donc d'un contexte de sanctuarisation des points de passage sur la dyade, en particulier autour de l'entrée du tunnel sous la Manche près du terminal de Coquelles.

La région Nord-Pas-de-Calais est ainsi ceinturée par deux frontières internationales qui constituent des ressources créatives différentes et complémentaires, la frontière franco-britannique devenant le décor privilégié pour évoquer la frontière-coupure propice aux trafics (d'êtres humains désormais). Les films produits et tournés dans la région sont donc bien, pour reprendre la formule de Corinne Maury, des « miroir(s) des mutations frontalières contemporaines » (Maury, Ragel, 2015, p. 8).

Ces œuvres privilégient certains décors forts de marges que la frontière fermée fait naître à ses abords, des espaces de l'encampement (Agier, 2014), de mise à distance des « indésirables ». Les lieux habités par les migrants – talus, bords de route, terrains vagues, friches, camps, jungles, interstices de la ville – sont autant de nouvelles marges suscitées par la frontière qui intriguent et interrogent les cinéastes.

La production filmique insiste sur les enjeux de la traversée, valorisant la figure du migrant et son vécu de la frontière, en filmant ses parcours, ses haltes, sa manière d'habiter les espaces de transit, les territoires de l'attente.

La réalisation de ces films implique souvent un travail d'enquête sur le terrain ou une forme, variable, d'ancrage dans le réel. *Inguélézi*, de François Dupeyron (2003), qui raconte l'histoire d'une femme qui, après l'enterrement de son mari, trouve un migrant dans le coffre de sa voiture et décide de l'aider à atteindre Calais pour gagner l'Angleterre, s'inspire ainsi d'un fait réel même si le cinéaste se défend de faire un « Sangatte film »⁵²⁴. La question de l'aide aux migrants apparaît également dans le téléfilm de J.-P. Améris *Maman est folle* (2007) ou dans *Welcome* de Philippe Lioret (plus d'1,2 million de spectateurs en salle, multi-récompensé et souvent projeté dans les salles de classe) en 2009. La construction du scénario s'est ici nourrie de rencontres avec des migrants de Calais et des associations leur venant en aide. *Le Prix du Passage* de Thierry Binistri, sorti en 2023, tourné dans le Dunkerquois (mais initialement prévu à Calais), est, à la date où nous rédigeons ce travail, le dernier film inspiré de cette crise migratoire à la fois locale et mondiale. À nouveau, une mère y croise la route d'un migrant

⁵²⁴ *Libération*, 26/5/2004.

originaire d'Irak qui aspire à passer en Angleterre ; l'improbable duo se lance alors dans la création d'une filière de passage clandestin. *Happy End* de Michael Haneke, tourné à Calais et sorti en 2017, intègre aussi la présence de migrants espérant franchir les barrières dans ce « décor » calaisien.

Ces œuvres, volontairement ou non, paraissent souvent engagées, proposant un certain regard et un type de discours sur la frontière et sur la migration, et contribuent à nourrir le débat public. Il existe une certaine porosité des images (mais pas toujours des discours) entre films de fiction, documentaires⁵²⁵ (Gabriel, 2010), reportages télévisés, qui s'entremêlent dans un même « bain visuel » (Delporte, 2008) et alimentent un imaginaire de la frontière franco-britannique... dont Calais devient « la synecdoque territorialisante » (Debarbieux, 1995).

Pour les géographes, ces œuvres font écho aux travaux de chercheurs comme Michel Agier sur l'« encampement du monde » (Agier, 2014) et sur la formation de nouveaux types de marges qui sont loin de constituer nécessairement des « non-lieux » mais qui sont des espaces vécus, aménagés, territorialisés par les migrants, nourrissant une réflexion sur la « mise en culture des territoires délaissés » (Gilles Clément, cité dans Maury, 2018).

Si la dyade franco-belge a inspiré de multiples films, elle apparaît peu dans les séries (à l'exception notable de *Des gens bien*), et c'est plutôt la frontière franco-britannique – au cœur de l'actualité depuis le début des années 2000 (de l'évacuation du centre de Sangatte à la jungle de Calais) et donc aussi au moment de l'essor spectaculaire des tournages dans la région – qui trouve une place de choix au sein de la production sérielle jusqu'à en constituer parfois « l'arène » principale.

Cette frontière et, en particulier, le tunnel sous la Manche, est au cœur de l'intrigue de la série *Canal + Tunnel*, adaptation franco-britannique d'une série initialement scandinave. Le Tunnel sous la Manche s'impose ici comme une formidable alternative au pont frontalier de l'Øresund où se déroule l'enquête dans la série originale suédo-danoise (*Bron*). Ce « non-lieu » immergé aux confins des deux territoires, cette marge familière mais qui stimule les imaginaires, devient le haut lieu du tournage (avec une autorisation de tournage exceptionnelle par Eurotunnel sous conditions) et de l'espace diégétique – le premier corps est retrouvé coupé en deux de part et d'autre la ligne qui sépare les deux pays au sein du tunnel. À nouveau, le symbole même de

⁵²⁵ Nombreux à être tournés dans le Calaisien, tels *L'Héroïque Lande : la frontière brûle* de N. Klotz et E. Perceval qui suit la naissance, l'apogée et la crise de cette « ville » que semble constituer la jungle de Calais, ou encore *Qu'ils reposent en paix* de Sylvain George qui invite à une réflexion sur la vie dans les marges frontalières, dans les lieux de la mise à l'écart (Maury, 2016).

l'interface franco-britannique, de la couture intra-européenne, redevient ici dramatiquement un lieu de rupture et une discontinuité inspirante – le meurtre impose une collaboration transfrontalière guère évidente entre les services (le cadavre découvert est en réalité composé de deux moitiés de corps de deux nationalités différentes).

Les séries des années 2000, du moins celles qui s'inscrivent dans le Nord-Pas-de-Calais et dans l'époque contemporaine, ne sont donc pas hermétiques aux débats liés aux migrations trans-Manche et aux drames qui leur sont liés (*Kepler(s)*). La figure du migrant apparaît ainsi à plusieurs reprises au fil des épisodes de la mini-série de Bruno Dumont *Coincoin et les Z'inhumains*, sous la forme de « sans-papiers » qui errent, énigmatiques, sur les chemins de terre de la Côte d'Opale et qui sont paradoxalement perçus comme des marginaux par les deux enquêteurs décalés. Fiction et réalité géographique finissent par se mêler lorsque la série franco-britannique *Brussels* (finalement renommée *Liaison*) « recrute » en 2021 des migrants afghans et pakistanais venus de Béthune pour jouer en quelque sorte leur rôle à Dunkerque.

Les marges frontalières qui séparent la France et l'Angleterre évoquées à l'écran rappellent une situation sociale, spatiale, politique qui existe bien entendu, inspirant un discours souvent humaniste et favorable aux migrants. La manière dont la frontière est abordée, dans des films qui ont parfois une dimension presque sociologique du moins documentaire, peut nourrir des représentations et des clichés potentiellement problématiques pour l'image des villes concernées (Calais), mais contribue, en retour, à corriger d'autres clichés sur le vécu de cette situation migratoire par les marginaux bloqués à la frontière.

La frontière constitue donc bien une ressource narrative pour le cinéma comme pour les séries, un sujet d'inspiration, mais de manière très inégale dans le temps. Elle est d'abord mise en récit comme une rupture et comme une marge plus que comme une interface. Cette production mobilise et renforce également un certain type de discours, d'images, de décors de l'espace frontalier (Calais, Bray-Dunes, Coquelles, le tunnel, les grillages qui entourent le port, les jungles...) qui ne rendent donc que partiellement compte des dynamiques de la frontière et de la complexité et de la diversité de ses vécus.

L'effacement de la rupture franco-belge semble avoir réduit le potentiel scénaristique de cette dyade au profit de la frontière franco-britannique. Toutefois, si la frontière franco-belge devient moins un sujet en soi, nous verrons qu'elle est, plus que jamais, une ressource précieuse pour attirer les tournages de films (qu'ils évoquent ou non cette situation frontalière) dans le Nord-Pas-de-Calais comme en Wallonie.

4. Terres excentrées et excentriques

4.1 Un monde à part, des espaces autres

Longtemps terre d'accueil et d'embauche, « le Nord » – même si l'image en est très tôt ambiguë – devient à l'écran, en particulier après les années 1970, une marge *a priori* répulsive dans laquelle le héros arrive dans le cadre d'une mobilité contrainte (mutation forcée, sanction disciplinaire). Dans ce cas, ces régions sont associées à des marges dans l'imaginaire même des personnages comme dans celui des spectateurs, la simple évocation de leur nom activant un certain nombre de clichés répulsifs qui seront parfois confirmés par la suite du film.

Dans *Comme un bateau, la mer en moins* (D. Ladoge, 1992), la mère, rassurante, promet à son fils : « Tu verras, dans l'Nord, y'a peut-être un peu moins de soleil mais c'est tout aussi joli ». Après une ellipse, le travelling latéral du plan suivant (*figure 79*) annonce la désillusion du jeune garçon, déroulant au fil de l'avancée de la voiture familiale dans le Valenciennois un paysage industriel noyé dans la grisaille, symbole d'un Bassin minier dans lequel l'enfant ne parviendra pas à s'intégrer.

Figure 79 : L'entrée dans la marge (Comme un bateau, la mer en moins)



Source : *Comme un bateau, la mer en moins* (D. Ladoge, 1992), capture d'écran.

On retrouve cette idée d'immersion au sein de la marge imposée au personnage principal dans des œuvres aussi diverses que *La Femme Flic* (l'inspectrice chargée de l'enquête sur le réseau de prostitution infantile est mutée à Lens), *Roubaix, une lumière* (le jeune lieutenant Louis Cotterelle, joué par Antoine Reinartz, fraîchement diplômé, est affecté dans la ville), *Bienvenue chez les Ch'tis* (la mutation imposée à Philippe Abrams qui doit quitter Salon-de-Provence pour Bergues), *Noce Blanche* (le professeur joué par Bruno Cremer quitte Paris pour Dunkerque dans le cadre d'une sanction administrative) ou de *Bienvenue à Marly-Gomont* qui s'ouvre sur un contraste très net (*figure 80*) entre l'animation joyeuse des rues de Kinshasa et la grisaille d'un village isolé du nord de la France, au cœur de la Thiérache où la famille de Kamini va s'installer⁵²⁶. L'allusion est parfois plus anecdotique, comme dans le film *La Vie très privée de*

⁵²⁶ Ici, l'ombre de Mobutu et les défis socio-économiques de ce qu'on appelait encore le Zaïre sont évacués pour retenir l'image d'une mégapole animée et joyeuse qui contraste avec la désertification de la marge rurale où la

Monsieur Sim de Michel Leclerc : lorsqu'on lui annonce la zone géographique dans laquelle il devra vanter les bienfaits de brosses à dents innovantes, François Sim (Jean-Pierre Bacri) s'attend, fataliste, à ce qu'on lui attribue le Nord-Pas-de-Calais ; plusieurs séries reprennent ce même élément explicatif comme *Meurtre à Dunkerque* (la capitaine demande au Parisien de la PJ : « Qu'est-ce que t'as fait comme connerie pour être muté ici ? Ce qui peut arriver de pire, dans la flotte et par moins 15° ») ou *Kepler(s)* – le commissaire est « placardisé » dans un bureau à Calais à la suite d'une bavure commise à Paris.

Figure 80 : L'animation de Kinshasa contre la grisaille du Nord dans *Bienvenue à Marly-Gomont*



Source : *Bienvenue à Marly-Gomont* (J. Rambaldi, 2016), capture d'écran.

Ce ressort scénaristique est moins utilisé dans le cas de la Wallonie. Nous retrouvons toutefois le même type de remarques dans quelques séries belges ancrées dans l'Ardenne belge ; dans *La Trêve*, le retour de l'inspecteur Peeters qui travaillait à Bruxelles sur sa terre natale intrigue les habitants ; l'inspectrice Chloé Muller, venue de Bruxelles, est quant à elle envoyée

famille arrive, sous la pluie ; l'épouse s'écrie : « Non, non, non, non, c'est pas la France... c'est la campagne ! Y fait froid, y pleut, y'a d'la boue, y'a rien qui s'y passe ». Nanou confirme : « Mais c'est la brousse ici ; y'a rien ; c'est pire qu'au Zaïre », « Y'a pas d'immeuble, y'a pas d'magasin, c'est un trou ! ».

dans la commune fictive de Vielsart, toujours dans l'Ardenne belge, pour assurer la protection de « l'ennemi public » Guy Béranger, dans la série *Ennemi Public*.

Le contraste oppose aussi, à plusieurs reprises, un milieu populaire du Nord ou de la Wallonie aux États-Unis, destination fantasmée par les habitants de la marge : la famille Tuche, qui évoque les Ch'tis sans réellement l'assumer, le héros de *Les Convoyeurs attendent* ou encore le personnage d'*Eldorado* qui répare des voitures américaines et a une carte du pays sur les murs de son garage⁵²⁷.

4.2 La marginalité carnavalesque et stéréotypée comme ressort comique

Cette marginalité ainsi associée au « Nord » est toutefois mise au service de récits filmiques très divers. Si elle inspire des drames sociaux et un « cinéma du réel » parfois engagé, elle permet aussi de cerner l'arène dans laquelle vont se déployer les intrigues de thrillers ou de polars ; la marginalité associée au nord de la France comme à la Wallonie est également le ressort de comédies comme celles de Dany Boon pour lequel le Nord-Pas-de-Calais constitue presque une « rente de situation ».

4.2.1 Des films de la « belgitude » ?

La Wallonie apparaît parfois, quant à elle, dans certaines comédies diversement qualifiées de décalées, poétiques, surréalistes, voire bouffonnes, dans le sillage de l'émission de télévision « Strip-tease » qui marqua une génération de cinéastes. La notion de « belgitude » revient régulièrement dans les commentaires sur le cinéma belge⁵²⁸ quand bien même les chercheurs peinent à en fixer une définition précise et à y voir autre chose qu'un « mythe » (Baudet, 2014 ; Dumont, 1989) développé dans les milieux intellectuels belges francophones dès les années 1970 et censé constituer un symbole voire une preuve d'une identité culturelle belge spécifique⁵²⁹. Le parallèle avec la notion de « négritude » est intéressant puisqu'il exprime une volonté de renverser les stigmates, d'assumer et de faire une force des faiblesses

⁵²⁷ Le même contraste apparaît déjà dans *Non, Wallonie, ta culture n'est pas morte*, court métrage de Bouli Lanners (1995), dans lequel le narrateur quitte Manhattan pour retrouver, à la faveur d'un concert d'accordéon, Seraing et une Wallonie dont il vante (ironiquement) le rayonnement culturel (Gabriel, 2018).

⁵²⁸ Ce cinéma est souvent résumé, de manière caricaturale, à des films du réel hérités d'une vieille tradition de documentaires ou à des œuvres nourries par le surréalisme (Gabriel, 2018).

⁵²⁹ Jean-Benoît Gabriel lui préfère la notion de « belgicité » qu'il associe à « un marquage particulier fait de références à la Belgique souvent empreintes d'une certaine distance ironique de la part de leur énonciateur » (Gabriel, 2018). L'auteur montre, dans le même article, comment Bouli Lanners égratigne cette idée d'« identité culturelle wallonne » ou de « wallonitruie » (terme utilisé par le narrateur du film et interprété par J.-G. Gabriel comme un dérivé de la « wallonitruie ») dans son court métrage *Non, Wallonie, ta culture n'est pas morte* en 1995.

et de failles supposées de la « nation » belge. Le risque est alors de le réduire à un folklore belge dont le cinéma (du moins « un » cinéma) belge pourrait être à la fois un exemple et un miroir. Dans les cas qui nous intéressent ici, le terme est d'abord utilisé – en particulier en France – à propos d'œuvres belges francophones décalées qui recourent volontiers aux clichés sur « les Belges » (l'accent, les expressions, le mode de vie, les frites...).

En entretien, Benjamin d'Aoust associe ce terme au film *Dikkenek* (O. Van Hoofstadt, 2006), présenté en promotion comme un film « 100 % belge » avec lequel il prend quelque peu ses distances :

« Il y a eu des films, notamment un film – que je n'ai pas du tout envie de critiquer – qui s'appelle *Dikkenek* et qui était estampillé « 100 % belge » comme la viande estampillée « 100 % pur bœuf » et c'est quelque chose qui me hérissé le poil parce que ça ne me paraît pas du tout correspondre à ce qu'est la Belgique, même si je dois bien reconnaître que ça doit lui correspondre un peu puisque beaucoup de gens s'y retrouvent. Moi, le côté « Belge rigolo » me dépasse un peu...

Nous, sur *La Trêve*, on a très rapidement décidé qu'on devait être pris au sérieux et qu'on faisait du premier degré. Et cette image que la Belgique peut avoir, avec ce qui peut y avoir de très positif comme dans le surréalisme ou ce côté un petit peu loufoque qui peut exister dans un certain cinéma belge ou dans certaines personnalités belges comme François Damiens – qui tourne d'ailleurs dans notre nouvelle série [...] – mais [...] la belgitude en tant que « côté déconne, on fait des farces » qui peuvent être très réussies mais aussi complètement ratées, on a voulu s'en écarter très très très fort... [...] la belgitude dans ce registre-là, qui correspond à la perception qu'en ont notamment une partie des Français, on a voulu s'en écarter »⁵³⁰.

De même, le cinéaste Bouli Lanners l'utilise⁵³¹ pour mieux s'en démarquer en suggérant bien que le terme est ici utilisé en référence, avant tout, à la Belgique francophone et notamment à la Wallonie :

« Mon truc n'est pas du tout de montrer une belgitude. J'm'en fous de la belgitude. [...] J'aurais pu la faire n'importe où. Les autres s'en foutent de la Belgique ; y'a que les Belges [...] Wallons, arrêtez de croire qu'on se fout d votre gueule quand on dit pas du bien de vous, quoi ! (rires) »⁵³².

⁵³⁰ Entretien avec B. d'Aoust, le 1/9/2021

⁵³¹ Preuve du flou dans les usages du terme, le même Bouli Lanners l'utilise également pour parler du « cinéma du réel » qui serait un autre aspect de cette créativité supposément belge :

« Pour le public, un film belge doit être triste et gris du point de vue de l'image. C'est même devenu un cliché ! [...] La Belgique que je connais, c'est celle que je montre dans le film, la campagne du sud, dans laquelle j'ai grandi, les vastes étendues solaires... Comme j'adore le western, le road-movie et que je fais de la photo en focale courte, j'ai tenu à montrer ces paysages qui, d'ailleurs, ne collent pas à l'image de la « belgitude » du pittoresque que beaucoup recherchent » (« Bouli lanners : Wallon volant », entretien pour Challenges.fr, 18/6/2008).

⁵³² B. Lanners, entretien pour cinergie.be, le 1/4/2005.

4.2.2 L'exploitation de clichés pour susciter le rire

La marginalité supposée du « Nord », surlignée par certains cinéastes, repose sur des stéréotypes sur lesquels on joue volontiers pour susciter le rire – en misant sur l'auto-dérision des spectateurs de la région.

Des émissions de télévision (« Strip-tease » d'abord), des films (ceux de Dany Boon par exemple), des séries (*Baraki*) s'emparent et (re)travaillent des figures stéréotypées de ces régions et de leurs habitants ; on y dépeint des milieux populaires et paupérisés, dans lesquels on parle avec un accent prononcé, où vivent des personnages détonnants voire excentriques, qu'il s'agisse de la famille Groseille (*La Vie est un long fleuve tranquille*), des Ch'tis dans le cinéma de Dany Boon ou des « Barakis⁵³³ » qui inspirent une série belge francophone à partir de 2021.

L'immersion dans ces territoires d'un Nord aux limites souvent floues est mise au service de comédies qui se veulent bienveillantes et insistent sur les qualités humaines et la résilience des « marginaux » (*Mine de rien, Les Convoyeurs attendent, Une Belle Équipe*).

Bien souvent, le film comique montre d'ailleurs que ceux qui apparaissent dans un premier temps comme des « marginaux » étranges ne le sont pas tant que cela, la figure de « l'idiot » finissant par se retourner contre ceux qui la moquaient. La mise en évidence de la relativité de cette marginalité se retrouve dans le cas de *La Vie est un long fleuve tranquille*, dans les films de Dany Boon et, en un sens, dans *Ma Loute* de Bruno Dumont puisque les bourgeois (eux-mêmes excentriques) y apparaissent finalement plus débiles que les pêcheurs « cannibales » à l'accent ch'ti.

Ce type de récit s'inscrit dans la longue tradition de la farce déjà exploitée par Molière ou par Daudet à travers le personnage de Tartarin de Tarascon confronté à la crétine des Alpes (De Baecque, 2018) qui finira par le moquer à son tour. Dans ces cas, il s'agit de tourner en ridicule le regard stigmatisant porté sur l'Autre, illustrant un « processus social de conversion d'identité sociale dépréciative en identité collective d'affirmation, l'auto-définition identitaire de groupes concernés transformant les motifs de stigmatisation en source d'identification et de fierté collective » (Debarbieux, 2008). Ainsi, dans *Bienvenue chez les Ch'tis* comme dans *Baraki*, les personnages moqués finissent également par assumer les clichés dont ils sont victimes pour en faire une force, une ressource (*figure 81*).

⁵³³ Le terme, péjoratif, désigne des catégories populaires jugées excentriques, associées à des marqueurs comme le tuning, la coupe de cheveux mulet, la consommation de bière, et serait, dans d'autres régions, comparable aux termes « beauf » ou « kéké ».

Cette marginalité apparente – culturelle, linguistique, socio-économique – est aussi présentée dans certains de ces films comme une forme de résistance, consciente ou non, à une uniformité, une standardisation qu’induirait la mondialisation souvent évoquée en termes péjoratifs ; on entend donc valoriser l’écart d’une population avec une norme mondialisée, valoriser le régional, le local. On met en valeur des lieux dits « authentiques », perçus comme à l’abri de la mondialisation, des villes et villages du nord toujours centrés sur leurs bistrot, leur baraque à frites (éternel lieu de retrouvailles et de sociabilité)...

Figure 81 : La stigmatisation transformée en marqueur identitaire dans la série *Baraki*

Le mot « baraki », taggué sur la maison du personnage et perçu à sa découverte comme une insulte, finira par être réécrit volontairement par le personnage de Didier Berthiet comme marqueur identitaire.



Source : *Baraki*, saison 1 (2021), capture d’écran.

Si les préjugés associés à la marginalité supposée du Nord peuvent se retourner contre ceux qui les portent et les véhiculent, les habitants de ces territoires ne sont pas nécessairement épargnés par le cinéma. Ainsi, dans les mini-séries de Bruno Dumont, les habitants si étranges voire excentriques du village (Audresselles) portent un regard méfiant et teinté de racisme sur les migrants qui errent sur les routes de campagne de la Côte d’Opale... alors que ces derniers apparaissent finalement comme les êtres dont le comportement est le plus « normal » à l’écran (ce qui frappe en particulier lors de l’enquête menée par les deux gendarmes au sein de la « jungle »).

De même, dans *Bienvenue à Marly Gomont*, ce sont bien cette fois les habitants de ce village du nord de la France qui tendent à mettre à l’écart, enfermés dans leurs préjugés, la famille du

médecin⁵³⁴ fraîchement arrivée d’Afrique ; l’épouse du médecin, confrontée aux messes basses et aux préjugés des villageois, finit par s’emporter et ramène ces derniers à leur propre marginalité – « vous ne savez même pas parler le français » – rappelant à ceux qui marginalisent à l’échelle du village qu’ils le sont eux-mêmes à l’échelle du pays.

Nous constatons une forte visibilité des scènes de carnaval (souvent tournées pendant l’événement, et en particulier celui de Dunkerque) parmi les productions évoquant le nord de la France comme la Wallonie (*Meurtre à Dunkerque, Karnaval, Bienvenue chez les Ch’tis, Sambre, Le Grand’Tour...*), moment où l’excentricité devient la norme et où les codes sont expressément questionnés. Dans une interview accordée à Bernard Pivot sur le plateau de « Bouillon de Culture » en 1999 Thomas Vincent, le réalisateur de *Karnaval* confie ainsi :

« Le point de départ de tout ça, c’est que je me suis retrouvé un jour, à ma grande surprise, comme un étranger en France ; tout à coup, j’étais en France – bon, il n’y a pas de frontière entre Dunkerque et Paris... – et pourtant je me sentais comme déplacé, comme quelqu’un qui se retrouve dans une situation où il sait qu’il y a des gaffes à ne pas faire ... »⁵³⁵.

À plusieurs reprises, ce moment carnavalesque de « licence organisée » est aussi présenté comme un moment pendant lequel, à l’abri des masques, s’expriment des violences et un racisme enfouis (*Karnaval*) voire se commettent des meurtres (*Meurtre à Dunkerque, La Trêve*), comme si les lieux et les temps du carnaval devenaient un laboratoire privilégié pour une exploration plus dramatique des « dessous » de ces marges du « Nord ».

Notons finalement que cette manière de rire de/avec (de) la marginalité du Nord vient souvent de cinéastes qui en sont originaires et peuvent ainsi s’abriter derrière leur propre identité et leur propre vécu face à d’éventuelles accusations de condescendance et de mépris à l’égard de « l’Autre ». Ces comédies, qui doivent bien être « prises au sérieux » (Mouren, 2020), offrent donc aussi un certain regard sur la marge.

4.3 Les films et séries de Bruno Dumont, des regards sur la marge ?

Le cinéma de Bruno Dumont, natif de Bailleul, est presque systématiquement ancré dans le Nord-Pas-de-Calais, dans des espaces qu’il prend le temps, en amont du tournage, de sillonner et qui constitueront bien plus qu’un simple décor dans ses films. L’intrigue de ces

⁵³⁴ Le marginal dans le village fait pourtant partie de l’élite au sein de son pays d’origine et est intégré dans un réseau élitiste.

⁵³⁵ T. Vincent, dans « Bouillon de Culture », 26/2/1999 : <https://www.ina.fr/video/I00018409>

derniers est régulièrement inscrite dans des marges spatiales⁵³⁶. On y suit des personnages issus de milieux modestes, populaires, sans relever toutefois de la plus grande pauvreté. Déjà dans les premiers films d'entreprise qu'on lui commandait, Bruno Dumont s'intéressait au monde industriel, aux ouvriers, aux mains et aux les visages des « vraies gens », exprimant une fascination pour ces milieux dont il n'est pourtant pas originaire :

« Je n'aime pas mon milieu. Devenir bourgeois, passe encore. Mais naître dedans, ça empêche toute conquête. J'ai toujours été attiré par les gens simples ou dans la marge. Ce n'est que dans ces rencontres que j'ai connu une acuité de sensation. Sinon, je ne sentais rien, je n'étais au milieu de rien »⁵³⁷.

Il entend dès lors aborder le réel « par en dessous »⁵³⁸, par le bas, par la marge. L'effet de réel est renforcé par le recours précoce à des comédiens non professionnels qu'il laisse jouer avec leur éventuel accent très prononcé⁵³⁹, en exploitant volontiers leur passif et leur propre marginalité⁵⁴⁰, leurs fêlures, leurs approximations, créant ainsi une impression d'improvisation qui désarçonne parfois le spectateur⁵⁴¹.

Ses films mettent volontiers en scène les interactions compliquées entre des « marginaux » aux allures de « gueules cassées » (bossus, boiteux, édentés, sujets aux tics...) et le milieu – naturel, socio-économique, culturel – dans lequel ils évoluent ; en ce sens, nous pourrions qualifier Bruno Dumont de « cinéaste du milieu » interrogeant sans cesse, dans une démarche presque naturaliste qui confine au déterminisme, les effets du milieu sur les êtres.

Chacune de ses œuvres est aussi une forme d'exploration d'une marge (du nord de la France, presque toujours), parfois sombre et dure, mais au sein de laquelle finit toujours par transpercer – comme chez les Dardenne – une forme de lumière, de salut possible pour les personnages, amenant certains commentateurs à parler d'une approche « chrétienne » du cinéaste.

Ces explorations traduisent un goût pour le hors-norme, l'excentricité, les sorties de route, abordés différemment selon les films et les époques. De sa manière de faire jouer les comédiens à celle de mettre en scène les paysages⁵⁴², il y a chez Dumont un désir de provoquer le

⁵³⁶ Expliquant l'absence de plaisir que lui procure un tournage à Paris, Dumont précise : « *Je vais dans des endroits interdits. Et je pense que le cinéma doit aussi être là* » (entretien avec Philippe Boyer, DVD *Hadewijch*, 2014).

⁵³⁷ Entretien avec Isabelle Portel pour *Libération*, 16/7/1997.

⁵³⁸ B. Dumont, dans « Affaires culturelles », France Culture, 30/8/2021.

⁵³⁹ Dumont a d'ailleurs écrit le scénario de *La Vie de Jésus* en ch'ti (entretien à la Cinémathèque, 11/09/2021, <https://www.cinematheque.fr/video/1655.html>).

⁵⁴⁰ Il a recruté pour *la Vie de Jésus* des « mauvais garçons » rencontrés dans des tribunaux d'Hazebrouck.

⁵⁴¹ Comme chez Robert Bresson dans le sillage duquel Dumont s'inscrit, le spectateur est face à une expérience suscitant des réactions diverses, sans codes explicatifs.

⁵⁴² « Un paysage que je fais détailler, comme un petit garçon qui fait détailler son train » (*P'tit Quinquin-Coincoin et les Z'inhumains*, DVD, 2018 (entretiens)).

déraillement pour en contempler les effets ; il le crée notamment grâce à l'oreillette dont sont équipés les acteurs amateurs (ou non) dans laquelle Dumont transmet, en cours de prise, des indications volontairement perturbantes ou inattendues, visant à faire jouer les personnages avec le cadre ou la lumière⁵⁴³.

Cette quête du « dérèglement » s'inscrit dans un travail plus vaste de jeu avec les normes (esthétiques, cinématographiques, paysagères, sociales, morales...) qui inscrit pleinement l'œuvre de Dumont dans le champ de la réflexion sur la marginalité.

Le passage par la comédie à partir de *P'tit Quinquin* (2014) puis de *Ma Loute* (2016) lui permet d'élever encore le degré de marginalité explorée, créant des situations toujours plus insolites, voire surréalistes. Dans la série *Coincoin et les Z'inhumains*, au sein de cette marge rurale de la Côte d'Opale, quasiment tous les personnages détonnent, la « normalité » étant à première vue incarnée par des personnages venus de l'extérieur ou extérieurs à la communauté (la journaliste, le procureur, les migrants sur le chantier ou sur les routes). Paradoxalement, alors que l'ensemble des espaces habités par les marginaux semblent perturbés par des phénomènes inexplicables, la « jungle », nichée dans la verdure, est le cadre de scènes de vie « normale » de migrants cuisinant, papotant, circulant au sein du territoire, jouant aux cartes ou au football, tandis que le commandant traque sur leur territoire la mystérieuse origine de la « bouse » qui tombe du ciel. Dans cette œuvre qui laisse une plus grande part au paranormal, la marginalité explorée est tout à la fois sexuelle (homosexualité féminine), morale (ambiguïté du comportement des prêtres de la paroisse), migratoire (sans-papiers paradoxalement tenus à l'écart par la communauté), politique (plusieurs jeunes sont tentés par les discours populistes du « Bloc », dont une permanence est située à l'entrée d'une zone pavillonnaire).

Sans que cela soit volontaire ou explicité – Dumont se refuse à intellectualiser son travail artistique⁵⁴⁴ –, ces films invitent voire incitent le spectateur à interroger le regard qu'il porte lui-même sur la marge et la marginalité.

Les marges diégétiques sont ancrées géographiquement et ont, bien plus que chez les Dardenne par exemple, une place essentielle dans l'intrigue.

⁵⁴³ Les marques qu'il place sur le sol avant la prise sont à la fois un moyen de guider le comédien tout en perturbant le jeu (entretien à la Cinémathèque, 11/09/2021, <https://www.cinematheque.fr/video/1655.html>).

⁵⁴⁴ À propos des migrants, Bruno Dumont confirme que son intérêt porte sur le regard porté sur les marginaux et sur la marginalité plus que dans une explication sociologique des phénomènes liés à cette dernière : « Ce qui m'intéresse c'est pas les migrants mais le regard sur les migrants. Pas une vision sociologique des migrants. » *P'tit Quinquin-Coincoin et les Z'inhumains*, DVD, 2018 (entretiens).

Dans ses premiers films, *La Vie de Jésus* puis dans *l'humanité*, la marge est la petite ville de Bailleul et sa campagne flamande proche. Négligeant le patrimoine architectural de la ville, la caméra est centrée sur les rues monotones de Bailleul, sur des fermes isolées en marge de la ville *a priori* peu cinégéniques et laissées « dans leur jus ». La petite ville doit être *dépeinte* comme morte, vidée de ses habitants et de son animation, presque résumée à une rue (la rue des foulons dans *La Vie de Jésus*, la rue Pharaon de Winter dans *L'humanité*) coincée entre deux rangées de maisons mitoyennes. La ville semble devenue fantôme, à peine réveillée par les moteurs de mobylettes qui arpentent la rue⁵⁴⁵.

Dans ses premiers films, la marginalité sociale des personnages s'inscrit dans une marginalité spatiale. Ces jeunes des années 1990 semblent « paumés » dans un espace menacé par la désertification et sur lequel ils sont confrontés au chômage, à la maladie (le sida, l'épilepsie), peinant à concevoir un avenir ; dans *La Vie de Jésus*, Freddy fixe régulièrement l'horizon, sans parvenir à atteindre l'au-delà « terrestre ». Ils errent au sein d'une communauté figée, coupée du monde – si ce n'est pas le téléviseur de la maman qui évoque les drames en Afrique et que la mère, seule, commente d'un laconique « Babababa quel malheur... », sans pressentir que les drames se jouent aussi dans l'espace proche qui est le sien⁵⁴⁶. Le repli contraint favorise une méfiance à l'égard de l'étranger et des pulsions de violence qui s'expriment dramatiquement lorsque l'animalité des êtres finit par prendre le dessus sur leur part d'humanité⁵⁴⁷.

Dans ce décor bailleulois, les premiers films de Dumont s'inscrivent donc dans le champ de ce cinéma qui évoque la crise des territoires du Nord de manière dramatique, en refusant toutefois d'en tirer un message politique explicite. Le Nord suggéré par Dumont – surtout dans ses premiers films – apparaît bien comme une marge, un espace « perdant » de la mondialisation⁵⁴⁸ qui n'en ressentirait que quelques effets négatifs accentuant encore la marginalité des lieux.

Plus tard (à partir de *Hors Satan*, en 2011), abandonnant le théâtre de Bailleul, Dumont recourt plus systématiquement aux décors de la Côte d'Opale – l'espace entre Audresselles-

⁵⁴⁵ Le personnage de Marie affirme : « Bailleul ou Lille, c'est pareil », tandis qu'un autre lui répond « Non, Bailleul c't'un trou ».

⁵⁴⁶ Lorsque le film suggère une mise en relation avec le monde, Bailleul est ainsi finalement mise en parallèle avec d'autres types de marges à l'échelle mondiale ; c'est le cas aussi dans *Flandres* qui alterne le récit entre la ferme flamande autour de Bailleul et le désert de regs non identifié (tournage en Tunisie), théâtre d'une guerre.

⁵⁴⁷ Douain, p. 299 : « des êtres si proches de la sauvagerie originelle qu'ils ne possèdent pas la maîtrise du langage ».

⁵⁴⁸ Jean-Michel Pignol (in Méjean, 2020, p. 64) en tire par exemple cette leçon :

« Une région française fissurée par la crise économique, mais qui résiste contre vents et marées. Un territoire asséché où la modernité et son *trojan* le plus pernecieux, la mondialisation, semblent sans prise. Une communauté qui s'entête dans des traditions folkloriques, qu'un bon nombre d'entre nous qualifierait pudiquement de surannées [...] À mille lieues d'un esthétisme de carte postale, en cadres larges ou en arrière-plans, la vérité de ce beau pays émerge. L'affirmation d'une résilience pour ces bourgs exsangues qui refusent de disparaître. ».

Ambleteuse-Wimereux (les dunes de la Slack) – qui devient la terre d'élection sur laquelle il approfondit sa réflexion sur la construction du paysage.

Dumont, moins à l'aise dans les grandes villes⁵⁴⁹, privilégie désormais les espaces ruraux flamands peu densément peuplés, les communautés villageoises en retrait, les fermes flamandes en îlots. Dans *Hors Satan*, la Côte d'Opale (les dunes de la Slack) abrite un hameau ceinturé de dunes couvertes d'oyats, de landes et de marais, dont l'étrange personnage principal – « le gars » – s'efforce, non sans mystère, d'éradiquer le mal qui hante les lieux. Corinne Maury, qui s'intéresse aussi à la question des marges au cinéma, consacre de belles pages à la mise en scène de cet espace. Elle note que le film est construit autour d'un diptyque qui confronte deux types de marges limitrophes. D'un côté, un hameau isolé qui agglomère les habitants mais qui apparaît bien vite comme le « lieu maléfique », territoire des hommes « infesté et maudit, un lieu gangrené par une terreur d'ordre sexuel » (Mauruy, 2018, p. 207). À l'écart du hameau, les dunes constituent le territoire de l'ermite-guérisseur qui, en harmonie avec la nature, semble y puiser ses pouvoirs, lumineux, (sur)naturel, sublimé par des plans fixes hypnotisants.

Les campagnes parsemées de fermes flamandes étranges restent omniprésentes dans d'autres œuvres, de *Flandres* à *P'tit Quinquin* en passant par *Ma Loute*, systématiquement abordées comme des marges singulières où se déploient des personnages, des ambiances, des interactions avec la nature singuliers qui inspirent tant Dumont. Même au sein des paysages sublimes de la Côte d'Opale, le cinéaste tend, dès *La Vie de Jésus*, à filmer des territoires humains spontanément peu cinégéniques (les territoires « gueules cassées ») – contribuant aussi à la diversification des lieux du tournage – dont il révélera parfois par son travail le caractère esthétique insoupçonné.

Il mobilise également, d'abord à Bailleul puis sur la Côte d'Opale (et même dans ses autres films), des lieux de l'écart volontaire ou contraint, des hétérotopies : les fermes isolées dans quasiment tous les films, les blockhaus qui jalonnent les plages du Nord, les « jungles », les pâturages isolés où ont lieu relations bestiales et crimes sexuels, les espaces hospitaliers et psychiatriques fréquentés ponctuellement par les personnages (Freddy y passe du temps dans *La Vie de Jésus* avant, bien entendu, *Camille Claudel* en 2013).

Les marges mises en récit par l'ancien professeur de philosophie sont des espaces de « l'entre-deux », d'hybridation, des laboratoires où se créent des ambiances, des phénomènes, des

⁵⁴⁹ Dumont cite des espaces « très difficiles à filmer » en tête desquels il place « la ville » (en particulier Paris et sa banlieue, dans *Hadewijch*, résumée à de hautes tours, avec une mosquée dans l'arrière-boutique d'un kebab), « les centres commerciaux - c'est assez moche », « les faubourgs, espaces entre ville et campagne où c'est un peu le bordel, où on sent que les urbanistes n'ont pas travaillé », « Une Vie d'artiste », France Culture, « Les z'inhumains » de Bruno Dumont, 29/9/2018.

manières de vivre originaux. Ces espaces en marge sont des espaces de tension entre l'humanité et la bestialité (notamment dans les scènes de sexe), entre l'ordinaire et l'extraordinaire, le pittoresque et le laid, le normal et l'anormal, le réel et le mystique, le naturel et le surnaturel, le bien et le mal, créant autant de failles propices aux meurtres énigmatiques, aux violences sexuelles.

Dans ces marges, Dumont interroge aussi la condition humaine y compris dans sa composante géographique, l'habiter. Son cinéma rend souvent compte – à Bailleul par exemple – d'une impossibilité d'habiter, de « se construire en construisant le monde » (Lazarotti, 2006, p. 5).

Le réalisateur suggère à plusieurs reprises le décalage entre les paysages de la Côte d'Opale, marges de nature sublimées par l'usage du CinémaScope qui finissent par être associées à « son » cinéma, et la marginalité des hommes qui y évoluent, parvenant rarement à comprendre, maîtriser, habiter ces espaces⁵⁵⁰. On suit donc de film en film la manière dont ces êtres cherchent mais peinent à faire avec la marge, à territorialiser. Dès les premiers films, Ludovic Cortade note que le sentiment d'identité collective, et plus largement la capacité de se retrouver autour d'un lien, d'un territoire, semble avoir disparu (Cortade, 2010)⁵⁵¹.

La géographicité du cinéma de Dumont et, peut-être plus encore de ses deux mini-séries dans lesquels la condition géographique des personnages est chamboulée, en fait, à bien des égards, un formidable support pour mener une réflexion sur l'habiter. En effet, dans ses comédies en particulier, les personnages trébuchent régulièrement, peinent à se mouvoir, à garder l'équilibre, à marcher « normalement », à conduire leur voiture, sans que l'on sache si l'instabilité récurrente vient de leur corps ou du milieu mouvant qu'ils habitent, comme s'ils ne parvenaient pas à trouver leur place au sein de ce paysage qui prend vie et change de forme autour d'eux (Allouche, 2016). Cette perte de mobilité (ou de motilité) manifeste aussi, dès le premier film, la mise à mal d'une territorialité, une difficulté à « faire avec » l'espace, si ce n'est en l'arpentant inlassablement et de manière erratique comme pour espérer finir par se l'approprier. Comme le note Corinne Maury, les personnages ne parviennent pas à être au cœur de l'espace diégétique et sont régulièrement décentrés, débordés (Maury, 2018, p. 7).

Les repères traditionnels ne sont pas épargnés par la déterritorialisation en cours : l'ordre social est chamboulé (*Ma Loute*), la gendarmerie est dépassée, le sacré de l'église et du cimetière

⁵⁵⁰ On retrouve ce même type de contraste, plus tard, chez Romain Gavras, dans *Notre jour viendra* (2010), un road movie centré sur deux roux stigmatisés qui sillonnent une Côte d'Opale dont les paysages sont sublimés et qui rappelle, y compris dans son traitement de la violence, *La Vie de Jésus*.

⁵⁵¹ Il parle de « faillite des vecteurs identitaires traditionnels » tandis que les « non-lieux » foisonnent.

s'évapore dans les deux mini-séries de Dumont et les prêtres eux-mêmes ne « tiennent plus », comme si l'étrange avait triomphé du mystique.

Dans ces marges, tout semble dérailler, y compris la Nature qui semble parfois à l'origine du déraillement inexplicé et subi (*Coincoin et les Z'inhumains*). Loin d'être séparés⁵⁵², le paysage et les personnages sont intimement mêlés dans des interactions complexes et déstabilisantes dominées par cette Nature qui, à plusieurs reprises, dévore, avale les personnages ; en ce sens, l'espace chez Dumont a bien une « fonction actantielle » (Gardies, 2019, p. 136)⁵⁵³ même si le cinéaste laisse au spectateur le soin de démêler son rôle.

Cette réflexion filée sur la marginalité est ancrée dans le Nord-Pas-Calais comme laboratoire. Pour Dumont, les décors, les êtres, les interactions qu'il imagine y sont nécessairement associés :

« C'est le paysage de ces gens-là donc y'a un rapport entre leur visage et la terre : ils viennent de là. Quand vous filmez ces gens-là sur ce paysage-là y'a de l'harmonie. Si vous les mettez en Bretagne ça ne marche pas. Ce sont pas des Bretons. Donc voilà. Même le camping qui est là, il est harmonieux [...]. Tout l'art c'est de trouver des paysages qui conviennent aux visages des acteurs, que tout donne juste »⁵⁵⁴.

L'évocation de ce Nord intègre aussi un folklore voire des clichés associés à la région – qui accentuent d'ailleurs le caractère atypique de l'œuvre pour une partie du public : l'accent et l'usage spontané du patois – déstabilisant voire incompréhensible pour le spectateur, d'autant qu'il faut souvent faire un effort d'audition pour suivre les dialogues –, la place de l'estaminet et de la « baraque à frites » (dès *La Vie de Jésus*), le rôle de la fanfare dans les sociabilités locales flamandes dès le premier film, le titre même de plusieurs œuvres (renvoyant à un territoire, dans le cas de *Flandres* ou à des singularités linguistiques et culturelles, dans le cas de *P'tit Quinquin*, *Ma Loute*, *Coincoin et les Z'inhumains*). Dumont assume et revendique cette identité locale forte au sein de ses films :

⁵⁵² Le rapport à la terre, au paysage est interrogé dès la scène introductive de *L'humanité* quand le personnage de Pharaon, minuscule, entre progressivement dans le long plan fixe en contre-plongée montrant une colline dominée par un arbre et finit par se plonger dans les labours.

⁵⁵³ Si A. Gardies concède, p. 138, qu' « il paraît difficile d'admettre qu'un espace puisse être sujet d'un faire, sauf précisément à être partiellement anthropomorphisé », c'est un peu le cas chez Dumont où le fantastique n'est jamais loin et où « l'espace y flirte souvent avec le sujet », créant un flou sur l'origine des phénomènes inexplicés présentés à l'écran.

⁵⁵⁴ *Coin Coin et les Z'inhumains*, DVD, 2018 (making-of).

« C'est à la fois très ancré dans une région mais je pense que plus c'est local plus c'est universel. La seule façon de parler à tout le monde, c'est de se concentrer sur une zone ; c'est pour ça que tout le folklore local du Nord et du Pas-de-Calais est là »⁵⁵⁵.

Pourtant, l'ancrage et les marqueurs régionaux – que Dumont ne conçoit pas comme des stéréotypes mais comme une réalité qu'il laisse s'exprimer, notamment par le jeu des comédiens choisis –, ne visent pas nécessairement à évoquer la crise économique ou sociale au sein d'un « cinéma du réel »⁵⁵⁶; cela rappelle que la mobilisation de clichés peut se faire, nous y reviendrons, dans des configurations très diverses⁵⁵⁷.

Dumont utilise le Nord-Pas-de-Calais – en réalité réduit à deux territoires bien circonscrits au sein de la région – pour en faire la terre expérimentale d'un cinéma de la marge qui est aussi un cinéma de la transgression de la norme, assumée par le cinéaste ; s'il est parfois accusé de surligner exagérément la marginalité du Nord et de ses habitants, il en est aussi salué comme un portraitiste crédible. Dans ses premiers films, les critiques positives soulignent ainsi sa capacité à parler après d'autres mais, selon eux, autrement, des marges et des marginaux « du Nord »⁵⁵⁸ :

« Victimes plus ou moins directes de la violence aveugle du capitalisme à outrance et du marché mondial (même si Dumont ne le formule jamais frontalement), Freddy et ses potes sont vaguement abrutis, vaguement minables, mais dans un pays où les Deschiens et autres Chatiliez créent une certaine norme caricaturale de la vision du prolétariat, il est réconfortant de voir un cinéaste porter un autre type de regard sur les gens de peu: loin de toute gaudriole et de tout cynisme, Dumont filme avec respect et attention ces hommes qui ne lui ressemblent pas⁵⁵⁹. »

⁵⁵⁵ « À voix nue », France Culture, Bruno Dumont, épisode 4, « filmer les présences sourdes », 7/2/2019. En 2024, c'est sur la Côte d'Opale et dans le village d'Audresselles que se joue l'affrontement intergalactique entre le Bien et le Mal.

⁵⁵⁶ Alors qu'il est, dès *La Vie de Jésus*, régulièrement associé à un cinéma « social », Dumont s'en défend. Si *L'humanité* montre une brève scène de grève contre une fermeture d'usine, le réalisateur insiste : « Je ne suis pas du tout à l'aise dans le social. », *L'Humanité*, « La conviction humaine de Bruno Dumont », 27/10/1999.

⁵⁵⁷ Au moment de la rédaction, le tournage rocambolesque du film *L'Empire* dans lequel le Nord et la Côte d'Opale deviennent cette fois le cadre d'une intrigue pour le moins inattendue :

« Sous les dehors de la vie commune d'habitants d'un village de pêcheurs de la Côte d'Opale [Audresselles], surgit la vie parallèle et épique de chevaliers d'empires interplanétaires. En proie aux luttes sanguinaires de ces clans à l'annonce de la naissance du Margat, Prince résurgent, mauve et immonde, Bête de la Fin des Temps, sis ici sur la Côte et marmot d'un jeune couple séparé, à l'ordinaire de leur condition dans un quartier résidentiel ».

https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=298872.html

La journaliste Marie Sauvion parle à propos de ce space opera d'un « *Star Wars* du ch'Nord » (*Télérama*, 09/01/2024, <https://we.tl/t-4eJk4KZHEC>).

⁵⁵⁸ S'il s'en défend, les critiques et une partie des spectateurs jugent les films de Dumont « réalistes », du moins lorsqu'il évoque le Nord-Pas-de-Calais. À ce titre, il est intéressant de noter que les critiques ont parfois dénoncé le manque de réalisme du film *France* (2021), dans lequel le cinéaste explore cyniquement le monde des médias et du journalisme parisien qu'on lui reproche de ne pas connaître, comme si le regard de Dumont, originaire de Bailleul et cinéaste du Nord, ne sonnait « juste » que lorsqu'il évoquait une marginalité nordiste qui, depuis Paris, est perçue comme réaliste.

⁵⁵⁹ Serge Kaganski à propos de *La Vie de Jésus*, dans *Les Inrocks*, 1/1/1997.

5. Rompre avec les clichés sur la marge

Si la marginalité inspire bien des cinéastes qui plantent leurs caméras dans le Nord-Pas-de-Calais et en Wallonie, et si elle est donc, paradoxalement, un élément explicatif de l'attractivité de ces régions à leurs yeux, le regard porté sur elle et son exploitation diégétique ne sont pourtant pas univoques. Nous verrons plus tard que, même si des clichés communs traversent une partie de la production cinématographique, la manière de les aborder, de les mettre en scène, varie fortement d'une œuvre à l'autre.

Le cas des films de Bouli Lanners, en rupture avec les clichés sur la « belgitude », mérite d'être développé ici dans la mesure où ce cinéaste s'efforce dans certaines de ses œuvres de raconter et de montrer autre chose de la Wallonie, de faire bouger les imaginaires.

Lanners réalise en effet, dans les années 2000, deux films, *Eldorado* puis *Les Géants*, ancrés dans des paysages et dans un imaginaire de la Wallonie tranchant avec ceux qui dominent au sein du cinéma belge. Il revendique cette opposition avec ce qu'il qualifie de « belgitude » qui désignerait une certaine manière d'évoquer la Belgique⁵⁶⁰.

Eldorado est un road movie à travers une Wallonie rurale, dépeinte comme une contrée excentrée peuplée de quelques marginaux excentriques, traversée par une version belge de la mythique Route 66 jalonnée de marges (quelques bars isolés, quelques granges, un camping abandonné).

Pour filmer (et sublimer) les paysages wallons qui évoquent à l'image les Grandes Plaines états-uniennes, Lanners mobilise des codes associés au cinéma américain et qui constituent une grille de lecture à travers laquelle il propose de regarder ces « grands espaces » de la petite Belgique ; le film multiplie les clins d'œil et les références qui désorientent le spectateur : la carte des États-Unis accrochée au mur du personnage principal qui retape de vieilles voitures américaines, la dégaine de Elie coiffé de sa casquette, les paysages traversés, une manière de filmer la nature qui évoque Wim Wenders ou Terrence Malick ; la musique contribue aussi à évoquer l'Amérique (folk, rock, blues). Naît ainsi chez le spectateur une confusion visuelle étrange mais assumée entre la Belgique sillonnée et une représentation de l'Amérique du Nord popularisée par le cinéma.

⁵⁶⁰ « Pour le public, un film belge doit être triste et gris du point de vue de l'image. C'est même devenu un cliché ! [...]. La Belgique que je connais, c'est celle que je montre dans le film, la campagne du sud, dans laquelle j'ai grandi, les vastes étendues solaires... Comme j'adore le western, le road-movie et que je fais de la photo en focale courte, j'ai tenu à montrer ces paysages qui, d'ailleurs, ne collent pas à l'image de la « belgitude », du pittoresque que beaucoup recherchent » (« Bouli lanners : Wallon volant », entretien pour Challenges.fr, 18/6/2008).

La crise économique et les repères spatiaux habituels (le terroir, la cité ouvrière) sont absents, du moins pendant la majeure partie du film. Dans le dernier quart d'heure (*figure 82*), alors que les deux personnages rejoignent finalement la ville, la nature disparaît derrière les asphaltés, les tours de béton ramènent brutalement une verticalité qui contraste avec les grands espaces explorés, la lumière s'efface au profit du gris puis de la nuit, le folk laisse place à une musique métallique, l'escapade se terminant sur un parking rempli de voitures vides, sans vie notable à l'exception d'une prostituée et d'un mendiant ; le compagnon de route du héros oublie aussitôt les promesses du périple et, en replongeant dans la ville, replonge aussi dans l'enfer de la drogue. Les personnages viennent ainsi de quitter des marges rurales qui avaient ranimé une forme d'humanité enfouie pour rejoindre une ville qui constitue en réalité la vraie marge, noire, anxiogène, déshumanisante. La scène est tournée à Seraing, la ville des Dardennes, comme pour critiquer cette « belgitude » dont Lanners et ses personnages ont essayé de s'extirper pendant l'essentiel du film et du périple⁵⁶¹. Le discours n'est pas sans rappeler celui de Sean Penn dans *Into the wild* qui « aime chercher le cœur à la périphérie » (Pleven, 2009).

Figure 82 : Valorisation des marges rurales et dévalorisation de la marge urbaine dans *Eldorado*



Source : *Eldorado* (B. Lanners, 2008), captures d'écran.

6. Des séries télévisées au service d'un renouvellement de l'imaginaire spatial

Le cinéma a contribué à l'affirmation des deux régions comme terres de tournage et au développement de la filière image, au risque, peut-être, de nourrir une forme de marginalisation du Nord-Pas-de-Calais et de la Wallonie sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre suivant,

⁵⁶¹ Ce regard porté sur Seraing est déjà présent dans *Non, Wallonie, ta culture n'est pas morte*, court métrage signé par Bouli Lanners en 1995 (Philippe Lanners à l'époque) qui évoque le retour dans la ville wallonne d'un personnage arrivant de Manhattan : « [...] et je m'retrouve sur cette autoroute wallonne, avec ces arbres, ce ciel, ces décors un peu tristes [...]. Seraing et ce ciel blanc, toujours le même, ces routes, ces cheminées qui puent [...], ses murs sales [...] ».

les enfermant parfois dans un certain nombre de clichés devenus des représentations partagées d'un vaste « Nord ».

Là où un bon nombre de longs métrages (et d'abord ceux qui ont connu le plus de succès) tournés évoquent la marge ou la marginalité, qu'elle soit socio-économique (*Germinal*, *La Vie est un long fleuve*, *Roubaix une lumière*, *Si on chantait*), parfois culturelle (les films de Dany Boon) voire politique (*Chez nous*), les séries tournées semblent explorer et refléter d'autres facettes du territoire.

6.1 Les séries, d'autres récits sur le Nord-Pas-de-Calais ?

L'examen des séries ancrées dans le Nord-Pas-de-Calais permet d'abord de noter une pénétration relativement faible de la « ch'timania » au sein des contenus. Dans notre corpus, qui s'inscrit dans une temporalité assez courte, rares sont celles qui prétendent se situer au « pays des Ch'tis » en convoquant l'imagerie popularisée, par exemple, par Dany Boon. Parmi ces exceptions, citons les deux mini-séries de Bruno Dumont évoquées plus haut ou encore *Les Chicons* (figure 83), une web-série feuilletonnée en saynètes inspirées du quotidien monotone de deux jeunes adultes dans un quartier résidentiel du nord de la France ; l'œuvre reprend bon nombre de représentations médiatiques du « pays des Ch'tis » : les murs de brique rouge, la place centrale de la baraque à frites, les caddies perdus dans les interstices du quartier, le ch'timi, la surreprésentation du prénom Kévin dans le quartier, le rêve de vacances à Dunkerque ; le récit du quotidien des deux adolescents assignés à résidence dans un quartier qu'ils arpentent en survêtement, qu'ils territorialisent en conquérant les quelques bancs publics, est aussi un regard porté sur une manière d'habiter une banlieue populaire dans le Nord de la France⁵⁶².

Cette représentation du Nord, comme d'ailleurs celle véhiculée par Dany Boon, émane de réalisateurs qui en sont natifs et qui clament leur attachement à ce territoire, faisant de ces éléments de marginalité des ressources dans lesquelles ils puisent pour construire une histoire, en se défendant de toute stigmatisation.

En dehors de ces quelques cas, les séries sont loin de réduire les habitants du Nord-Pas-de-Calais à des marginaux ou à la figure archétypique du « Ch'ti » telle qu'elle est régulièrement médiatisée, présentant au contraire une grande diversité d'espaces, de récits, de catégories sociales et professionnelles.

⁵⁶² Les paroles du générique assument les clichés mobilisés : « On a le cœur sur la main mais la main dans le caleçon. Briques rouges, ciel gris : magnifique (*rires*). On se console avec nos cornets de frites ; on draguerait mieux avec un paquet de fric ; on quitterait plus le bus en mode délit de fuite. On parle fort ; on parle vite ; on traîne dehors même quand la pluie s'invite. C'est le Nord ; on transforme les caddies en bolides les poches vides... ».

Figure 83 : Une web-série bien du Nord : *Les Chicons*



Source : générique de *Les Chicons* (2017), capture d'écran.

Si la région a largement inspiré un « cinéma minier », le thème et les paysages de la mine sont plus rares dans les séries tournées, à quelques exceptions près comme *La Vie devant elles*, dont l'intrigue (sur deux saisons) découle d'une catastrophe minière dans les années 1970, et, bien entendu, la série *Germinal*. Toutefois, alors qu'on reprocha un temps au film de Claude Berri (*Germinal*, 1993) d'entretenir des clichés misérabilistes, David Hourrègue, réalisateur de l'adaptation sérielle, promet une autre approche de l'œuvre de Zola. Pour le tournage de la série, les hauts lieux du patrimoine minier du Bassin minier, perçus comme des décors exceptionnels, sont mobilisés et sublimés à l'aide de quelques effets spéciaux. En revanche, au sein de ce décor-patrimoine, le choix est fait d'adoucir voire d'effacer toute référence culturelle locale trop marquée. Les accents du Nord sont par exemple bannis (ce qui était déjà le cas chez Berri)⁵⁶³.

Les thématiques de la frontière et de la migration sont en revanche, comme nous l'avons vu, plus présentes au sein du corpus de séries tournées dans la région. Si la dyade franco-belge en inspire encore peu (*Des gens bien*, qui concerne toutefois la région Grand Est), la frontière franco-britannique, au cœur de l'actualité depuis le début des années 2000, trouve une place de choix au sein des séries (*Tunnel*, *Coincoin et les Z'inhumains*, *Liaison*, *Kepler(s)*).

⁵⁶³ Signe des temps, la présence d'un tavernier noir ou l'introduction d'une longue scène de danse traditionnelle irlandaise au cœur des corons alimentent une polémique dans les médias sur l'influence de la culture dite *woke*, tandis que d'autres y lisent un effet de la globalisation menaçant les cultures et langues locales. David Hourrègue, dans *La Voix du Nord*, 27/10/2021 : « Nous souhaitons que *Germinal* s'adresse au plus grand nombre, avec un langage un peu plus contemporain. Il fallait abolir ce qui amènerait potentiellement de la distance ou de l'incompréhension ». Source : <https://www.lavoixdunord.fr/1090442/article/2021-10-27/germinal-pourquoi-les-mineurs-n-ont-ils-pas-l-accent-ch-ti-dans-la-serie>

Alors que le cinéma interroge les liens entre marginalité sociale et essor des populismes (*Chez Nous, Karnaval*), les séries les abordent peu, en dehors, une fois encore, de l'œuvre de B. Dumont qui explore décidément toutes les formes de marginalités voire, là aussi, de *Tunnel*.

Les séries policières⁵⁶⁴ relativement nombreuses qui intègrent de multiples décors du nord de la France se nourrissent rarement des questions sociales spécifiques à la région et ne mobilisent pas les « clichés » habituels.

En dehors de la métropole lilloise, la Côte d'Opale est une terre d'élection des enquêtes. La côte, ses falaises, les Caps, les dunes et leurs oyats, les landes, le détroit du Pas-de-Calais, la Manche, la lumière blanche et la grisaille qui masque les côtes anglaises dessinent un décor particulièrement convoité pour des séries policières inspirées des « polars nordiques ». Grâce à la Côte d'Opale, le Nord-Pas-de-Calais (et, plus largement, le territoire français) s'intègre aux terres d'accueil des séries dites « nordiques », permettant de placer l'intrigue dans un cadre paysager évoquant celui d'œuvres de référence comme *Broadchurch*, *The Bridge* ou *The Killing*. Les deux saisons de la série *Les Témoins* se déroulent par exemple de la baie de Somme au nord de la Côte d'Opale. En ce sens, si les tournages de longs métrages contribuent à faire émerger un « cinéma du Nord » (Niessen, 2020) couvrant les deux côtés de la frontière franco-belge, les séries contribuent quant à elles à suggérer un espace fictionnel transnational « nordique » qui s'étendrait jusqu'à la Côte d'Opale et qui intégrerait aussi, nous le verrons, l'Ardenne belge côté wallon. Cette vogue des séries nordiques favorise d'ailleurs un changement de regard sur des éléments jusqu'ici perçus comme répulsifs, y compris pour les tournages : la pluie, le froid, la brume, le gris deviennent alors de potentielles aménités pour créer ou suggérer l'atmosphère singulière de ce type de séries.

Certes, la région est ainsi associée aux crimes mais sans que ceux-ci soient explicitement liés au contexte socio-économique ou culturel régional. La tonalité de certaines de ces séries policières est même, dans bien d'autres cas, colorée et joyeuse. La manière d'aborder le genre policier dans la région s'est en effet largement diversifiée, les enquêtes menées par des personnages excentriques (*HPI, Capitaine Marleau*), décalés (*P'tit Quinquin*), parfois dans une ambiance vintage (*Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*), dans un Nord occasionnellement ensoleillé, voire lumineux (*HPI, P'tit Quinquin*), constituant les principaux succès populaires tournés dans la région.

⁵⁶⁴ Genre très tôt prisé par les chaînes de TV car peu risqué et assurant une audience régulière. La région et ses marges inspirent d'ailleurs également des polars littéraires, de ceux de Franck Thilliez à ceux de Didier Paris (Paris, 2023).

6.2 La Wallonie dans les séries : surreprésentation de l'Ardenne belge et renouvellement des récits sur le territoire

Jusqu'aux années 2010, les séries tournées en Wallonie et, plus encore, assurant la visibilité de celle-ci, sont rares.

Elles se multiplient à partir des années 2010, en particulier à la suite de la création d'un Fonds spécifique (le Fonds Série de la Fédération Wallonie-RTBF) qui impulse un net essor du nombre de tournages en Belgique francophone, en particulier en Wallonie (Marichez, 2023). Ces productions, toutes ancrées de manière explicite dans des espaces diégétiques et scénographiques belges et, pour certaines d'entre elles, wallons (*tableau 9*), proposent de nouvelles images et de nouveaux récits sur la Wallonie.

Tableau 9 : Les 12 séries du Fonds FWB-RTBF⁵⁶⁵ diffusées et ancrées en Wallonie

Série	Année de diffusion	Créateurs	Degré d'ancrage en Wallonie
<i>La Trêve</i> (saison 1)	2016	B. D'Aoust, S. Bergmans, M. Donck	FORT (Ardenne belge)
<i>Ennemi Public</i> (saison 1)	2016	A. Bours, F. Castadot, G. de Voghel, M. Frances, C. Yates	FORT (Ardenne belge)
<i>Champions</i>	2017	M. Kaling, C. Grandy	FAIBLE (Bruxelles surtout, quelques scènes tournées en Wallonie, dans le Brabant-Wallon)
<i>La Trêve</i> (saison 2)	2018	B. D'Aoust, S. Bergmans, M. Donck	FORT (Ardenne belge)
<i>Ennemi Public</i> (saison 2)	2019	A. Bours, F. Castadot, G. de Voghel, M. Frances, C. Yates	FORT (Ardenne belge)
<i>Unité 42</i>	2019	J. Bertrand, A. Carels, C. Joulia	FAIBLE (Bruxelles surtout, quelques scènes tournées en Wallonie)
<i>Baraki</i> (saison 1)	2021	F. De Loof, P. Ninane, J. Vargas	FORT (Wallonie)
<i>Coyotes</i>	2021	V. Lavachery	FORT (Ardenne belge)
<i>Invisible</i>	2021	M. Enthoven	FORT (Wallonie et Bruxelles)
<i>Des gens bien</i>	2022	B. D'Aoust, S. Bergmans, M. Donck	FORT (Ardenne belge)
<i>Attraction</i> (saison 1)	2023	A. Adel, S. Perié	MOYEN (Bruxelles surtout)
<i>Ennemi Public</i> (saison 3)	2023	A. Bours, F. Castadot, G. de Voghel, M. Frances, C. Yates	FORT (Ardenne)

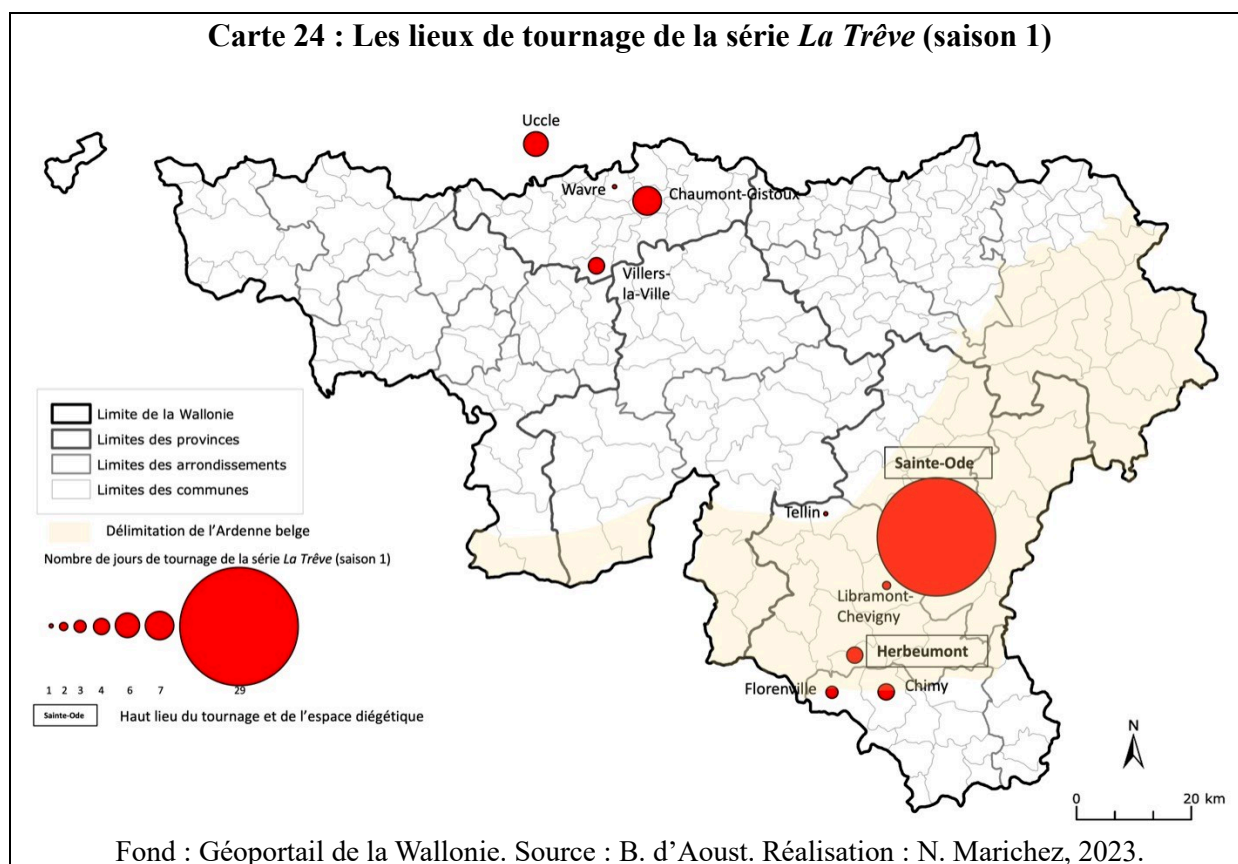
Conception et réalisation : N. Marichez, 2023.

⁵⁶⁵ À la date du 20/05/2023.

La série *La Trêve*, diffusée à la télévision en 2016 (saison 2 en 2018), fut la première soutenue par le Fonds FWB-RTBF. Il s’agit à première vue d’une série policière classique, un « *whodunit* » qui suit l’inspecteur Peeters sur les traces de l’assassin. Elle est explicitement wallonne, la région constituant à la fois le cadre de l’espace diégétique et le principal espace de tournage. La série rencontre à sa sortie un succès d’audience en Belgique avant d’être diffusée à l’échelle internationale par d’autres chaînes de télévision (France 2) puis, surtout, grâce à Netflix. L’œuvre recueille des critiques largement positives et reçoit de multiples récompenses (meilleure série francophone au festival Séries Mania en 2016).

6.2.1 Le cas de la série *La Trêve* : filmer la Wallonie « comme le Far West » ?

La Trêve, comme la série qui la suit de quelques semaines à l’écran, *Ennemi Public* (et, bien plus tard, *Coyotes*), se déroule dans l’Ardenne belge, même si le tournage se concentre dans une petite partie de celle-ci, entre l’Ardenne centrale et les limites de la Gaume, dans la province de Luxembourg (*carte 24*).



Cette partie du territoire constitue bien, à de multiples égards, une marge qui paraît spontanément peu favorable aux tournages. Sa situation excentrée, éloignée des grands pôles

urbains, ses « décors » forestiers sublimes mais contraignants (zones protégées, périodes de chasse) peuvent constituer un défi logistique et financier dissuasif pour les producteurs. Paradoxalement, ces éléments de marginalité sont aussi des ressources que viennent exploiter les réalisateurs. Ici, ce n'est pas tant la marginalité socio-économique wallonne qui attire qu'une marginalité reposant sur la distance (relative en réalité) qui sépare l'Ardenne de Bruxelles, la singularité culturelle voire linguistique (de la Gaume ou des Cantons de l'Est), un type de paysages marqués par le poids de la forêt, la dispersion des communautés dans un espace rural qui sera dépeint comme « profond » et associé à une manière d'habiter spécifique. Ces espaces (l'Ardenne, la Gaume) constituent aussi des marges dans l'esprit du spectateur comme d'ailleurs des personnages, l'arrivée de l'inspecteur Peeters « au bout du monde » intriguant la communauté villageoise.

La série s'articule plus précisément autour d'Heiderfeld, village perdu dans les forêts ardennaises. Si la commune est fictive, l'effet de réel est fort dans la mesure où les autres toponymes évoqués renvoient à des lieux existants. Il est également accru par le recours récurrent à une carte topographique accrochée dans le bureau de la bourgmestre sur laquelle sont localisés les propriétaires résistant au projet de barrage sur la Semois contesté localement et qui semble initialement en lien avec le crime. Un arrêt sur image permet de noter que le nom d'Heiderfeld sur la carte recouvre celui de la commune, réelle, d'Herbeumont (1627 hab.) que l'on voit à l'écran et où sont tournées de nombreuses scènes.

Le petit village abrite une communauté cachant de lourds secrets et renferme ses propres marges, explorées au fil de l'enquête. La série permet ainsi d'interroger la manière dont on met en scène des marges qui doivent être perçues comme telles par les personnages et par les spectateurs pour les mettre sur de fausses pistes. La caravane de l'ancien facteur devenu fou cachée dans les bois, la grange du frère et de la sœur aux relations ambiguës, la ZAD à la gestion autoritaire, la pièce verrouillée renfermant un musée personnel à la gloire du III^e Reich sont autant de marges fictives que le spectateur contemporain associera d'emblée à l'hors-norme, au glauque, à l'inquiétant, activant en lui un cheminement intellectuel qui l'incitera à penser que les « marginaux » qui y résident sont nécessairement suspects.

Les créateurs de *La Trêve* entendent inscrire la série en rupture avec une certaine manière de filmer la Wallonie.

En cela, *La Trêve* se place explicitement dans le sillage du cinéaste Bouli Lanners évoqué précédemment. Ses créateurs, comme d'ailleurs ceux d'*Ennemi Public*, sont conscients que la série est bien une « forme(s) d'écriture de l'espace » (Denmat, 2021) capable de créer ou de modifier des imaginaires. Comme Lanners, ils choisissent de montrer « des zones peu filmées »,

des marges de nature qu'il s'agit de révéler, perçues comme des ressources cinématographiques. Le premier atout de l'Ardenne belge est ainsi sa forêt ; le générique lui-même, en clair-obscur et rythmé par une succession de taches d'encre qui suggèrent la confusion mentale du héros, entremêle les visages des personnages et des images de forêt, des troncs d'arbres et des vaisseaux sanguins, annonçant d'emblée que cette forêt renferme les clés de l'énigme à résoudre. La forêt, dont l'immensité est suggérée à la fois par des vues aériennes par drone, par des vues des cimes en contre-plongée, par des travellings latéraux qui accompagnent les déplacements motorisés des personnages, semble toujours proche, omniprésente. L'ajout de percussions à son apparition contribue à lui donner un caractère *extraordinaire*. Le défi des créateurs était aussi d'agir sur la manière de filmer ces marges rurales et forestières pour amener le spectateur (y compris belge) à explorer ces terres, pour parvenir à le « dépayser ». B. d'Aoust explique que les scénaristes s'inspirent de la manière dont le cinéma américain a pu agir sur le regard porté, à l'échelle mondiale, sur les paysages américains :

« Comment est-ce qu'ils ont fait, aux États-Unis, pour que leurs paysages soient adulés partout sur la Terre ? [...] Ils ont choisi de les filmer ! [...] Nous, il faut qu'on filme l'Ardenne comme le Far West »⁵⁶⁶.

L'Ardenne belge doit donc être abordée et filmée à la manière dont le « Far West » a été révélé voire créé par le cinéma américain (Mauduy et Henriët, 1989).

6.2.2 L'Ardenne belge comme arène privilégiée

Les séries du Fonds FWB-RTBF offrent à l'Ardenne une visibilité exceptionnelle puisque quatre d'entre elles⁵⁶⁷ s'y déroulent presque intégralement.

Si les scénaristes de *La Trêve* entendent sublimer cette région, l'Ardenne est dans ces séries dépeinte telle une marge éloignée abritant des communautés isolées au sein de la forêt. Comme souvent dans la fiction⁵⁶⁸, cette dernière, énigmatique et envoûtante, apparaît comme une marge de nature qui semble hanter les habitants, cachant les crimes de la communauté et faisant du village un lieu de l'antimonde. Les auteurs se nourrissent d'un imaginaire de la ruralité⁵⁶⁹ et,

⁵⁶⁶ Entretien avec B. d'Aoust, le 1/9/2021.

⁵⁶⁷ *La Trêve* (deux saisons), *Ennemi Public* (trois saisons), *Des gens bien* et *Coyotes*, qui évoque des scouts qui découvrent un cadavre et des diamants dans forêts ardennaises.

⁵⁶⁸ L'Ardenne fut également terre de tournages de films d'horreur dont *Calvaire* (2004), au sein de la « trilogie ardennaise » de Fabrice Du Welz.

⁵⁶⁹ B. d'Aoust reconnaît que les scénaristes de *La Trêve* portaient sur l'Ardenne « un regard d'urbain » qui connaissaient finalement peu ce territoire et qui ont appris à le connaître au fil des tournages.

surtout, de la forêt, marqué par une « [...] tension entre refuge amical et bienveillant et profondeurs lugubres et dangereuses » (Moriniaux, 2023).

Dans *La Trêve*, on joue sur le décalage entre la beauté troublante de la nature et la noirceur des habitants d'Heiderfeld, dépeints comme des « marginaux », zadistes sectaires, néo-nazis, adeptes du sado-masochisme ou criminels potentiels. Se déploie dans cette arène⁵⁷⁰ une intrigue policière profondément influencée, non par le cinéma belge, mais par des séries qualitatives récentes anglophones (*True Detective*, *Broadchurch*) ou nordiques (*The Killing*, *Bron*). Ces histoires se nourrissent aussi, cependant, de faits divers et de drames qui ont une résonance particulière en Belgique, à l'image de l'affaire Dutroux qu'évoque la série *Ennemi Public* – une communauté monastique et villageoise est troublée par l'arrivée d'un assassin d'enfants en liberté conditionnelle au sein de l'abbaye (fictive) de Vielsart.

Ce dosage des références culturelles obéit ainsi au cahier des charges imposé par le Fonds Séries qui invite, presque dans une logique de glocalisation (Roudometof, 2021), à mêler subtilement des éléments de « belgité » – l'un des questionnements des scénaristes portant alors sur la part de cette « Belgian touch » au sein de l'œuvre – et des codes susceptibles d'être facilement décryptés par un public international habitué aux séries *mainstream*. Ces nouvelles séries témoignent ainsi de la capacité d'adaptation des décors wallons à des univers sériels jusqu'ici associés à d'autres territoires (États-Unis, Scandinavie, Royaume-Uni).

6.2.3 L'exploration de nouvelles formes de marges et de marginalités

Pour autant, ces nouvelles séries belges ne se réduisent pas à des séries « ardennaises » qui se caractériseraient d'abord par la récurrence et l'exploitation d'un même décor.

En 2022, les scénaristes de *La Trêve* présentent leur nouvelle fiction, *Des gens bien*, toujours ancrée dans ce qui constitue leur « territoire » sériel de prédilection, en renouvelant toutefois l'approche et en enrichissant la réflexion sur la marginalité.

Cette fois, c'est la frontière séparant les parties française et belge des Ardennes qui constitue l'arène (entre les villes fictives de Givins et de Ressac⁵⁷¹). Cette dyade franco-belge est un décor peu exploité par les séries et même, nous l'avons vu, par le cinéma, du moins ces dernières décennies. Les scénaristes dépeignent ici une autre forme de marge, une marge frontalière. Alors que l'humour était contenu dans *La Trêve* afin qu'elle soit « prise au sérieux » et pour

⁵⁷⁰ B. d'Aoust utilise spontanément ce terme en entretien, sans doute emprunté à John Truby dans *L'Anatomie du scénario* (2017), étude de référence pour les scénaristes de séries.

⁵⁷¹ Les noms de ces communes fictives remplacent, sur la carte qui apparaît à l'écran, ceux de Couvin (Belgique) et de Rocroi (France), à l'angle de la pointe de Givet.

tenir à distance un supposé « humour belge », les scénaristes osent ici l'introduire. Là où *La Trêve* évoquait *True Detective*, les critiques ont souvent rapproché cette nouvelle série de l'univers des frères Cohen et de *Fargo*.

L'Ardenne est donc devenue une terre d'inspiration pour des séries qui montrent autre chose de la Wallonie et de la créativité belge. Ces séries explorent aussi, consciemment ou non, d'autres formes de marges.

Au-delà de l'Ardenne, le Fonds Séries encourage les auteurs à filmer d'autres territoires jusqu'ici peu visibles⁵⁷². *Invisible* (2020) se déroule par exemple dans la ville de Creux, ville fictive conçue à partir de multiples décors wallons (Braine-le-Comte, Braine l'Alleud, Genappe etc.)⁵⁷³. Pour la série en développement *Pays Noir*, le fait que l'action se déroule à Charleroi fut un élément qui joua en faveur du projet.

Les œuvres du Fonds, depuis dix ans, explorent aussi de nouvelles thématiques et de nouveaux formats. La série *Baraki* est à cet égard intéressante. Cette fiction comique au format de 26 minutes suit le quotidien de la famille Berthet, qualifiée dans le voisinage de « barakis », dans la commune wallonne fictive de Marsoux. La séquence de contextualisation qui ouvre le premier épisode revient sur les étapes historiques qui ont conduit à la marginalisation du territoire et à celle des « barakis ». À première vue, la série remobilise un imaginaire de la crise et renoue avec cette « belgitude » que souhaitaient tenir à distance les auteurs de *la Trêve*. Toutefois, passé ce préambule, le territoire wallon est finalement secondaire et la série se concentre sur des personnages dont il s'agit bien d'interroger la marginalité en tentant de faire changer le regard du spectateur. La série interroge donc, par l'humour, les clichés et la marginalité apparente des personnages, en dosant à nouveau la part de la « belgité » pour capter un public international, notamment celui de la série américaine *Shameless* dont elle est l'héritière.

6.3 La spécificité des séries

Finalement, les éléments de marginalité et les images (ou « clichés ») exploités par le cinéma semblent moins présents au sein des séries tournées sur les deux territoires. Les

⁵⁷² Y compris les marges de la capitale quand la série se déroule à Bruxelles.

⁵⁷³ Annabelle Nezri, la productrice, précise : « On a tourné dans beaucoup d'endroits en Belgique (Rixensart, Jodoigne, Braine-le-Comte, Bruxelles...) afin de recréer la ville de Creux qui n'existe pas. Ces décors peu exploités et qu'on ne connaît pas encore dans le paysage audiovisuel belge montrent que la Belgique est variée et qu'il n'y a pas que les Ardennes », <https://www.rtb.be/article/decouvrez-les-lieux-de-tournage-de-la-serie-belge-invisible-10653513>

productions sérielles semblent même favoriser de nouvelles formes de mises en récit en explorant une plus grande diversité de décors (et donc de lieux de tournage).

Ces séries françaises et belges francophones, de plus en plus nombreuses, s'adressent à un public national (auquel on propose de plus en plus, depuis les années 1990, des fictions « près de chez vous », en insistant sur l'ancrage local des intrigues, à l'image de l'anthologie *Meurtres à...*) mais elles visent aussi, explicitement, à séduire un public international. Il faut donc veiller à faciliter l'exportation du produit sériel en limitant les marquages régionaux trop prononcés pour garantir une portée « universelle » (imposée par le cahier de charges du Fonds Séries FWB-RTBF par exemple). Depuis les années 2010 en particulier, la production sérielle (du côté wallon surtout) s'inspire de séries (américaines, anglaises, scandinaves) qualitatives et qui ont obtenu reconnaissance critique et/ou succès d'audience à l'échelle internationale ; la volonté des nouveaux géants des plateformes numériques de mettre en catalogue ce type de séries de prestige influe nécessairement sur le choix des intrigues proposées, des genres abordés et des mises en décor, incitant les créateurs de séries à explorer de nouvelles marges et /ou à en changer la mise en scène.

Même lorsqu'elles sont financées par les grandes chaînes de télévision (RTBF, TF1, France TV), ces séries doivent bien sûr plaire à un large public (d'où la domination non démentie du genre policier) et assurer une audience forte, mais il devient aujourd'hui nécessaire, dans le même temps, de se démarquer de la concurrence, de surprendre, de détonner, d'intégrer de nouveaux sujets de société – poussant à revisiter les clichés habituels – ; la moindre visibilité de clichés parfois taxés de « misérabilistes » au sein de la production sérielle est sans doute aussi le fruit d'une volonté, conscientisée ou non, d'éviter toute forme de « bad buzz » et d'être soupçonné par une partie du public de stigmatiser tel ou tel espace, et donc telles ou telles populations, qui plus est populaires.

Il nous semble également que la plupart de ces séries, essentiellement créées depuis les années 2000, sont l'œuvre de nouvelles générations de scénaristes (adoptant de nouveaux codes et une nouvelle manière de « fabriquer » la fiction abordés dans le premier thème), qui s'adressent à un public plus jeune, moins marqué par les représentations, les thématiques, les traumatismes d'hier (la question de la crise des territoires) ; ces scénaristes tendent donc à renouveler le regard et les discours portés sur les régions ou à proposer d'autres manières d'aborder les thématiques d'hier (*Germinal*, *Baraki*).

Les séries, « miroirs » des sociétés et de leur époque, s'inscrivent de fait dans un contexte spécifique, celui des années 2000-2020 et se nourrissent donc de nouvelles problématiques liées

aux nouveaux défis et débats qui animent la société (changement climatique, immigration, altérité, genre et identité).

Conclusion :

S'il existe donc bien, au sein du corpus exploré, une tendance réelle, au cinéma et en particulier dans les œuvres les plus médiatiques et/ou remarquées, à explorer les formes de marginalité décelées (pauvreté, héritages industriels et miniers, frontière, folklore...) au sein du Nord-du-Pas-de-Calais et de la Wallonie, il convient toutefois de souligner la diversité des fictions – films et surtout séries – évoquant ces régions ; il serait tout à fait abusif de conclure à une forme de déterminisme qui ferait de tout tournage dans ces régions une nouvelle œuvre centrée sur la marginalisation ou la marginalité (réelle ou supposée) des territoires et/ou de leurs habitants. Les deux régions sont, depuis les années 1990-2000, des terres d'accueil de tournages d'œuvres dans lesquelles l'ancrage territorial de l'intrigue est parfois secondaire voire dans lesquels la nordicité des lieux est tout simplement effacée, masquée – il en est ainsi parmi les nombreux tournages qu'attire par exemple la ville de Dunkerque qui inspire des thématiques et des récits d'une grande diversité – ; on ne vient plus nécessairement dans ces régions pour filmer « le Nord » et ses caractéristiques⁵⁷⁴, de même que, depuis longtemps, on délocalise rarement un tournage en Wallonie pour un film évoquant la crise du territoire.

⁵⁷⁴ À l'été 2020, *La Voix du Nord* se fait par exemple l'écho du tournage de *Connemara*, comédie dramatique de Isild Le Besco, dans une demeure reculée de Wimille (près de Wimereux) censée se trouver en Irlande, au sein de la ville côtière de Clifden. Pour des raisons budgétaires et parce que le site a été jugé susceptible d'évoquer l'Irlande, le tournage est ainsi ancré dans la région sans que celle-ci ne soit nommée à l'écran.

<https://www.lavoixdunord.fr/845903/article/2020-07-30/elie-semoun-elodie-bouchez-et-jeanne-balibar-en-tournage-tout-l-ete-wimille>

CHAPITRE 2

IMAGES FILMIQUES ET IMAGE TERRITORIALE DE LA RÉGION

Introduction

À la faveur des premières lois de décentralisation qui renforcent leurs compétences, les régions françaises (Nord-Pas-de-Calais hier, Hauts-de-France aujourd'hui) se sont lancées dans une « quête identitaire » (Dumont, 1999) visant à affirmer leur singularité et à faire de celle-ci un vecteur d'attractivité pour se démarquer au sein de la compétition entre les territoires. L'objectif était de faire émerger une « identité collective » susceptible d'unir la population rassemblée au sein du même territoire administratif autour d'un récit, de projets, d'un sentiment d'appartenance. Le « marketing identitaire » (Dumont, 1999) s'efforce de dégager et de valoriser des éléments identitaires significatifs et potentiellement attractifs (Mortelette, 2019) en mobilisant par exemple patrimoines architecturaux ou naturels, folklore ou traditions alimentaires, légendes locales ou événements historiques. Les techniques utilisées sont ainsi mises au service d'une construction politique de l'identité territoriale par le haut bien étudiée voire critiquée par les géographes⁵⁷⁵ (Di Méo, 1998 ; Guermond, 2006). Gérard-François Dumont, en évoquant le cas du Languedoc-Roussillon à la fin des années 1980, montre que le cinéma a pu être pensé comme un « instrument de promotion de la région », offrant à celle-ci une « image cinématographique » attractive et volontiers exploitée.

Dans les deux régions étudiées, les tournages croissants de films et de séries sont aujourd'hui valorisés.

Nous montrerons toutefois que certaines œuvres cinématographiques tournées et ancrées dans la région (Nord-Pas-de-Calais en particulier), activement soutenues par les autorités régionales (CRRAV puis Pictanovo), ont pourtant pu renvoyer du territoire une image pour le moins

⁵⁷⁵ G.-F. Dumont se demande par exemple si l'identité ainsi promue est « réelle » ou « virtuelle », s'il s'agit véritablement d'une « identité » ou plutôt d'une « image ».

contrastée voire répulsive, alimentant des clichés et un imaginaire négatifs dont les acteurs régionaux cherchaient paradoxalement à se défaire.

Dans ce cas, le cinéma peut favoriser un « choc des images » et la question du soutien public à apporter au tournage de certaines œuvres susceptibles de nuire à l’attractivité de la région dans son ensemble s’est parfois posée.

Nous tâcherons toutefois de relativiser ces craintes en montrant comment les régions – le Nord-Pas-de-Calais mais aussi la Wallonie – s’efforcent de composer avec les images parfois contrastées que le cinéma, bien plus que les séries, véhicule. Ce risque, très discutable, pèse finalement peu en regard des effets positifs – y compris en termes d’image – des tournages croissants et de plus en plus diversifiés.

1. Le film, enjeu d’image pour la région

Nous avons vu que quelques films pèsent plus que d’autres dans la construction de l’imaginaire géographique associé aux deux régions⁵⁷⁶ ; dans le sillage des travaux de Gaston Bachelard (Bachelard, 2020 [1957]), la géographie a réévalué la place et le rôle de l’imaginaire qui, loin d’être rejeté comme opposé au réel et relevant de l’illusion voire, ici, de la simple création artistique, est aussi « une façon d’entrer en relation avec l’espace » (Debarbieux, 2013) ; le cinéma nourrit aussi des imaginaires collectifs qui « influent considérablement sur les façons dont les sociétés à la fois se conçoivent et se représentent et conçoivent et représentent le monde » ou ici les deux régions étudiées.

Dans un contexte de « dépublicitarisation »⁵⁷⁷ (Le Nozach, 2019), les régions, en soutenant la production audiovisuelle et filmique et en favorisant les tournages, peuvent espérer de multiples retombées, notamment en termes d’image, assurées de bénéficier, avec une visibilité toutefois inégale, d’un « placement territorial filmique » au sein de l’œuvre⁵⁷⁸.

⁵⁷⁶ Sans surprise et à titre d’exemple, lors de l’émission « Entendez-vous l’éco ? » (France Culture) consacrée aux Hauts-de-France (21/05/2021), deux films sont évoqués pour illustrer le propos : un extrait de *Roubaix, une lumière* d’Arnaud Desplechin et, au moment d’évoquer la Cité des Électriciens, *Bienvenue chez les Ch’tis* de Dany Boon. Quelques films seulement parmi les dizaines qui y sont tournés chaque année suffisent ainsi à « évoquer » la région.

⁵⁷⁷ Delphine Le Nozach définit la « dépublicitarisation » comme une tendance des marques à s’extraire des « formes canoniques de la publicité » pour s’infiltrer dans des formes nouvelles et diverses de contenus, en particulier médiatique (Le Nozach, 2019).

⁵⁷⁸ Delphine Le Nozach distingue différentes formes de « placement territorial filmique » dont les effets sur l’image du territoire seront très différents :

- le placement est dit « formulé » lorsque le cinéaste insiste à l’écran sur la localisation du territoire, explicité et reconnaissable

Si on tend à penser, spontanément, que la « magie » du cinéma enchante nécessairement les lieux filmés par les cinéastes, il n'est pourtant pas si évident que les films, du moins les plus retentissants, tournés dans ces régions contribuent à son attractivité et garantissent à celles qui participent à leur financement une image valorisante.

Parmi les tournages accueillis, certains peuvent même déboucher sur la diffusion d'œuvres susceptibles d'entretenir un processus de marginalisation en soulignant voire en creusant la distance symbolique entre les régions qu'elles évoquent et le reste du territoire national. Il s'agit alors de films qui accentuent l'altérité⁵⁷⁹ mais, dans le même temps, la marginalité du territoire régional, réduit à certaines thématiques obsessionnelles et/ou à certains clichés jugés passéistes, misérabilistes, dans tous les cas répulsifs.

Le constat formulé par Delphine Le Nozach à propos de « la Lorraine cinématographique [qui] apparaît souvent triste et rude » (Le Nozach, 2019) pourrait alors s'appliquer au Nord-Pas-de-Calais comme à la Wallonie. Selon cette hypothèse, le cinéma nourrirait un imaginaire régional peu propice au renforcement du rayonnement et de l'attractivité des régions étudiées.

Dès lors, une opposition surgit entre, d'un côté, les efforts menés par les deux régions, au moins depuis les années 1980, pour enrayer un processus de marginalisation (socio-économique d'abord) aux racines désormais anciennes et « redorer » leur « image de marque », et, d'un autre côté, les clichés péjoratifs que le cinéma mobilise et diffuse dans le même temps. Ce sont alors des images relevant de registres différents qui s'entrechoquent : celles que construisent et véhiculent les œuvres (et qui ne sont pas forcément celles que reçoit chaque spectateur), celles qui nourrissent les imaginaires collectifs des territoires, celle(s), enfin, qu'essayent de (re)construire les acteurs régionaux en s'appuyant sur les techniques du marketing territorial.

Le soutien financier apporté par la région Nord-Pas-de-Calais à certaines œuvres pourtant jugées préjudiciables à l'image du territoire a donné lieu à des débats qui révèlent à quel point un film peut, dans certains cas, être perçu comme un enjeu d'image.

- « retenu », lorsque l'apparition du lieu reste « discrète » et que le cinéaste insiste peu sur sa localisation, la rendant potentiellement indécelable pour un spectateur qui ne lui est pas familier

- « dissimulé » lorsque les aspérités du lieu sont volontairement gommées

- « travesti » lorsque le lieu est utilisé pour en évoquer un autre, qui bénéficiera prioritairement des éventuels effets d'image

⁵⁷⁹ Jean-François Staszak souligne que « Le cinéma, plus qu'aucun autre média, a joué un rôle central dans la construction de l'altérité » (Staszak, 2011).

1.1 Le soutien à une œuvre qui enferme le Nord dans « l'image *Germinal* » (Mortelette, 2019)

Germinal (Berri, 1993) est sans doute le premier long métrage qui a suscité une réelle polémique à ce sujet.

Son tournage s'inscrit dans un contexte particulier de crise du territoire minier et, plus largement, du Nord-Pas-de-Calais, mais aussi d'actions déjà fortes impulsées (notamment) par les acteurs régionaux pour en accélérer le changement d'image et la reconversion : la construction de la ligne TGV Nord est alors en construction, les travaux du Tunnel sous la Manche touchent à leur fin, le projet Euralille s'esquisse, le Bassin minier entre dans une nouvelle phase de patrimonialisation⁵⁸⁰. Par son sujet même, le film réactive les images voire les blessures d'un passé minier dont la page vient de se tourner définitivement et douloureusement ; il renvoie la région à ce que Camille Mortelette appelle astucieusement « une image *Germinal* » repoussoir (Mortelette, 2019). Le cas de ce film rappelle bien à quel point, comme le mettent en évidence les travaux de Janet Staiger, la réception d'une œuvre dépend – non pas exclusivement mais systématiquement – du contexte (historique, social, économique, politique) dans lequel elle sort et dans lequel elle « fait sens » (Staiger, 1992).

On redoute que le tournage, au moment où la Région cherche à réussir sa reconversion et à composer un nouveau récit territorial susceptible de lui redonner attractivité et compétitivité, replonge le territoire dans un imaginaire minier misérabiliste dont elle ne parvient pas encore à s'extraire. Le soutien fort que lui apportent le conseil régional et le CRRAV entraîne des réactions épidermiques relayées par la presse. Dans une lettre ouverte publiée dans *La Voix du Nord* le 13 décembre 1992, Gérard Vignoble, député-maire de Wasquehal, écrit à Marie-Christine Blandin, présidente de la région (Assouline, 1992, p. 181) :

« Vous offrez généreusement un milliard de centimes à une superproduction cinématographique qui ne manquera pas, malgré sa qualité certainement indéniable, de perpétuer une image de notre région faite de ciel gris, de corons noirs, de puits de mine et de misère. [...] Il nous faut transformer notre image de marque pour enfin réussir cette reconversion indispensable pour l'avenir de notre population. Vous êtes-vous demandé, madame la Présidente, ce qu'ont pu penser les 217 000 demandeurs d'emploi

⁵⁸⁰ Les cinéastes qui reviennent filmer dans la région de leur enfance ont d'ailleurs parfois en tête, au moment de l'écriture, des souvenirs de l'espace et de la manière de l'habiter qui sont nécessairement en décalage avec ce qu'est devenu le territoire au moment du tournage. Ainsi, Etienne Chatiliez revient ainsi sur les difficultés de la phase de repérage pour *La Vie est un long fleuve tranquille* : « Ça avait vachement changé entre le moment où moi j'habitais Marcq-en-Baroeul et quand je suis revenu. D'abord, j'ai fonctionné sur des souvenirs et l'époque qui est racontée dans le film est une époque un tout petit peu révolue [...]. Le Nord avait beaucoup changé ; évidemment, il y avait des autoroutes, des échangeurs etc » (entretien dans « Secrets de tournages », Europe 1, 23/08/2017).

de notre région ou encore les 42 000 RMistes du département du Nord à la lecture de cette annonce ? »⁵⁸¹.

Pour cet élu, la Région s'apprête à verser une somme conséquente en faveur d'un projet filmique qui va entretenir les clichés et la marginalisation du territoire alors qu'elle pourrait être investie dans des politiques en faveur de la (ré)intégration de la population et plus largement du territoire frappés par la crise, cette dynamique risquant d'être freinée par l'image que renverra l'œuvre de Berri. Cette lettre ouverte, qui n'est peut-être pas dénuée d'arrière-pensées politiques, accuse finalement le conseil régional de ne pas défendre les intérêts et l'image du territoire.

L'hostilité à l'égard de ce tournage est relayée par la presse régionale qui s'insurge contre les clichés – non sans en mobiliser d'autres, jugés plus positifs – que risque de véhiculer ce film promis à une intense campagne de promotion nationale voire internationale : le 4 février 1993, *La Voix du Nord* proteste avec véhémence en titrant « En finir avec les clichés ! [...] Et zut à Zola ! Nos femmes sont belles et nous sommes positifs [...] », développant plus loin :

« Nous autres gens du Nord en avons assez des paysages et des images « à la Zola » que va perpétuer le film tourné, chez nous, à grands frais. La région et ses hommes ont un tout autre caractère. Nous sommes solides, francs et joyeux [...] »⁵⁸².

Cette fronde contre les clichés misérabilistes et en faveur d'une autre image du territoire est pourtant loin de faire l'unanimité. Paradoxalement, d'autres élus espèrent que ce même film agira positivement sur l'image extérieure de la région ou, du moins, sur celle de certains espaces miniers qui en accueillent le tournage. Lors d'un cocktail organisé à la mairie de Valenciennes en août 1992, le maire Jean-Louis Borloo affiche ainsi son optimisme : « Je suis certain que, tous ensemble, vous saurez transformer le noir de la mine d'Anzin en couleurs » (Assouline, 1993, p. 169).

L'œuvre, que Berri veut fidèle au roman de Zola, n'entend nullement montrer le Nord-Pas-de-Calais des années 1990⁵⁸³. C'est donc bien l'imaginaire minier de Zola (et de son époque) qui est ici redouté non pas en soi mais parce que sa mise en scène par Berri est jugée

⁵⁸¹ Ce type de discours, récurrent, rappelle celui que tient l'élu dans *Ça commence aujourd'hui* (B. Tavernier, 1999) qui invite la population locale à tourner la page de *Germinal* et à se tourner vers l'avenir.

⁵⁸² Pierre Assouline soupçonne cette « une », qui tranche avec la bienveillance avec laquelle les éditions locales ont jusqu'alors suivi le tournage, d'être le résultat d'un règlement de compte entre la rédaction centrale de Lille et l'édition locale de Valenciennes (Assouline, 1993, p. 327).

⁵⁸³ En dépit de son contexte de production, il s'inscrit bien, pour reprendre la typologie proposée dans le chapitre précédent, dans le champ du cinéma minier et non « post-minier ».

anachronique et, dans le contexte du tournage, potentiellement stigmatisante, empêchant le territoire de se projeter vers l'avenir⁵⁸⁴.

Cette polémique conjoncturelle exprime une crainte plus générale et tenace de voir la région enfermée dans une représentation passéiste et figée. Aujourd'hui encore, nous sentons chez certains acteurs de la patrimonialisation du Bassin minier⁵⁸⁵ une réticence voire un agacement à l'égard des demandes de tournage (pas seulement de cinéastes) qui risquent de nourrir des stéréotypes et d'entretenir une image folklorique du territoire. Ces tournages – de films, de téléfilms, de documentaires ou de reportages⁵⁸⁶ –, dont on salue sans réserve certaines retombées positives, sont soupçonnés de venir chercher dans le Nord de vieux clichés de la mine du XIX^e siècle qui constitueraient une « mythologie de la mine, un micmac »⁵⁸⁷ alors que, pour ces acteurs, l'enjeu est justement de montrer une autre image – y compris des marges minières qui ne sont plus celles d'hier et qui ne sont d'ailleurs plus nécessairement des marges aujourd'hui –, d'associer les traces de passé minier à d'autres discours sur l'espace, à d'autres valeurs.

Dès le tournage de *Germinal*, des débats naissent lorsque des films qui sortent dans un contexte de reconversion, de reconstruction identitaire, de patrimonialisation avancée du Bassin minier, semblent ramener la région à une forme de marginalité passée ou à la marginalisation réelle qu'elle a traversée, comme la Wallonie, à partir des années 1960-1990. Tout se passe comme si le cinéma tendait à prolonger⁵⁸⁸ à l'écran et dans l'imaginaire collectif, par ses images, ses récits, ses discours, la marginalisation d'hier au moment où une partie des acteurs territoriaux œuvrent à sa démarginalisation par un changement d'image et, surtout, par des politiques d'aménagement du territoire. La difficulté est ici d'assurer ce changement d'image en dépit (voire à partir) d'un film qui insiste sur les représentations tenaces et répulsives du Nord-Pas-de-Calais et suggère une identité peu propice à l'attractivité du territoire (Mortelette, 2019).

⁵⁸⁴ Ces débats sur « l'image *Germinal* » rappellent aussi que la patrimonialisation des traces de ce passé minier reste encore à l'époque bien incertaine.

⁵⁸⁵ Entretien avec M. Patou et G. Briand, le 02/06/2021.

⁵⁸⁶ G. Briand cite le cas de journalistes qui recherchent des quartiers pauvres conformes aux stéréotypes habituels (des corons, de préférence non réhabilités) ; on filmera volontiers les quelques familles qui se chauffent au charbon alors que l'usage est devenu rare. Il évoque également un échange avec un journaliste à propos de la cité réhabilitée de la Parisienne, à Drocourt, écartée par ce dernier parce qu'il ne la jugeait pas assez « authentique ». Les cités réhabilitées, « propres », se heurtent à un imaginaire tenace de l'habitat minier associé à la pauvreté, à la vétusté – ce qui n'était d'ailleurs pas le cas à l'époque de leur création (entretien avec G. Briand, 02/06/2021).

⁵⁸⁷ Formules utilisées par M. Patou (entretien, 02/06/2021).

⁵⁸⁸ « [...] tous les clichés, dès qu'ils se veulent synthétiques, comportent une part de vrai ou de faux, dans les aspects positifs comme dans ceux qui sont négatifs. Il n'y a certes pas de fumée sans feu, mais la fumée persiste parfois quand le feu est éteint, ce qui n'empêche pas certains de croire qu'il brûle encore » (Dewailly, 1985, p. 91).

1.2 *Bienvenue chez les Ch'tis* ou la tentative de récupération d'un film par la politique de communication régionale

Une polémique comparable éclate lors de la sortie du film *Bienvenue chez les Ch'tis* en 2008 – elle rebondit plus modérément après d'autres films de Dany Boon qui nourrissent régulièrement le débat sur l'image que le réalisateur renvoie de la région⁵⁸⁹.

Les critiques pointent ici du doigt l'image – caricaturale voire stigmatisante – donnée des habitants (dépeints comme des marginaux) et du territoire, éternelle « tête de Turc » du pays (Dewailly, 1985, p. 90), enfermé dans une image externe (*encadré 1*) qui le handicaperait ; le long métrage est à son tour accusé de véhiculer des clichés sur la région à la fois passéistes et misérabilistes ; certains ciblent plus précisément le soutien actif et atypique du conseil régional à une œuvre qui semble aller à rebours du travail mené pour changer l'image (induite) du territoire.

Encadré 1: Les formes de l'image territoriale

Il semble utile de distinguer ici les différentes formes de l'image territoriale. L'image que l'individu se fait du territoire comporte des éléments cognitifs (informations, connaissances), affectifs (des émotions associées au territoire), conatifs (les besoins, les motivations associés au territoire et sa capacité à les satisfaire).

Nous reprendrons ci-dessous les catégories que Loïc Scatton et Serge Schmitz ont dégagées, à partir de leurs lectures et de leurs recherches, pour mieux cerner l'image d'une ville (Scatton, 2016) :

- L'image (ou les images) *induite* est construite dans le cadre d'un travail de communication visant à promouvoir le territoire pour y attirer un public ciblé
- L'image *organique* résulte de la confrontation de sources d'information diverses mais non promotionnelles (le bouche-à-oreille, l'enseignement, les médias – et nous y incluons bien entendu le cinéma ou les séries) ; elle est le reflet pour les auteurs de la représentation que les individus se font du territoire et relève notamment de sa réputation
- L'image *modifiée par l'expérience* est celle que (re)construit l'individu en fonction de sa familiarité spatiale avec le territoire
- Ils ajoutent une autre distinction qui nous est également utile entre l'image *interne* (les personnes qui résident au sein de la ville) et l'image *externe* (les personnes qui n'y résident pas).

Les *reception studies* (Staiger, 1992) montrent à quel point il est difficile d'évaluer la manière dont chaque spectateur construit son interprétation d'un film – et, plus encore, la façon dont celle-ci affecte son regard sur le territoire filmé et peut agir sur son imaginaire spatial ; Janet Staiger insiste par exemple sur l'influence de la classe sociale, du genre, des préférences

⁵⁸⁹ Significativement, *La Voix du Nord*, dans ses débats en ligne, soumet à ses lecteurs, lors de l'avant-première du film *8, rue de l'humanité*, la question « Les films de Dany Boon sont-ils positifs pour l'image de la région ? » (14/09/2021).

sexuelles, de l'appartenance ethnique – nous pourrions ajouter la connaissance du territoire filmé, le lieu d'habitation, le vécu personnel, les *a priori* à l'égard du réalisateur, des comédiens, le poids des clichés préexistants etc.

Le cas de *Bienvenue chez les Ch'tis* nous est précieux car il a suscité à l'échelle nationale de nombreux commentaires. Ce qu'on reproche au film, c'est souvent de perpétuer des clichés sur le Nord-Pas-de-Calais en décalage avec ce qu'est devenue la région dans les années 2000. Le long métrage de Dany Boon soulignerait la marginalité des êtres et des lieux, creusant une distance entre « nous » (les spectateurs) et « eux » (les Ch'tis, dans leur territoire), en montrant peu ou pas la démarginalisation largement entamée depuis des décennies déjà. Au sein du monde intellectuel en particulier, de multiples voix se sont élevées pour dénoncer ce « *Germinal* comique », pour reprendre la formule de Philippe Marlière⁵⁹⁰ en référence au film qui avait suscité le même type de débat quinze ans plus tôt. Dans une étude remarquée, presque un pamphlet (Ovart-Barrate, 2008), Élise Ovart-Barrate, spécialiste de l'image du Nord-Pas-de-Calais, dénonce à son tour la subvention de 600 000 euros accordée par le conseil régional – en complément des 300 000 euros d'avance sur recettes du CRRAV – à un film qui accentue l'image « misérabiliste » qu'il s'efforçait jusqu'alors d'effacer par des projets d'aménagement et une politique de reconversion qui avaient permis d'atténuer les effets de la crise du territoire. La charge attire l'attention des médias et nourrit un débat national ; dans une interview au journal *20 Minutes*, en 2008, elle déplore « une image passéiste et archaïque. C'est le Nord d'il y a trente ans qui est montré, pas celui des années 2000, dynamisé et métamorphosé par La Piscine, la Route du Louvre ou Lille 2004 » ; autrement dit, tout se passe comme si, victime d'une quasi-escroquerie ou devenu « masochiste », le conseil régional avait investi ces 600 000 euros⁵⁹¹ dans ce qu'il pensait pouvoir être une vaste campagne de communication⁵⁹² finalement contre-productive puisqu'elle allait donner l'impression que rien n'avait changé depuis la fermeture des mines de charbon.

Sans surprise, d'autres acteurs et commentateurs ont pourtant considéré que l'œuvre donnait une « bonne image » et/ou qu'elle aurait des effets nettement positifs sur le territoire. C'est

⁵⁹⁰ Tribune dans *Le Monde*, « *Les Ch'tis*, « *Germinal* comique » », 19/04/2008.

⁵⁹¹ La dépense s'élève précisément à 626 247 euros en février 2008, en faveur de Pathé Renn Production. Source : Rapport d'observations définitives – Conseil régional du Nord-Pas-de-Calais- Enquête sur « le soutien public au cinéma et à la production audiovisuelle », Chambre régionale des comptes du Nord-Pas-de-Calais, Picardie, 04/07/2013. <https://www.ccomptes.fr/sites/default/files/EzPublish/NPR201319.pdf>

⁵⁹² Daniel Percheron justifie (*La Voix du Nord*, 21/03/2008) :

« Personne ne pouvait prévoir un tel courant de sympathie, un tel phénomène à travers la France. Si nous avions voulu obtenir ce résultat par des campagnes de communication, ça nous aurait coûté des millions ! Les 600 000 euros deviennent anecdotiques par rapport aux vrais enjeux du film ».

d'abord la position de Daniel Percheron, alors président du conseil régional du Nord-Pas-de-Calais :

« Pour moi, il y aura clairement un avant et un après *Bienvenue chez les Ch'tis*. C'est une publicité énorme pour la région. En plus, grâce à ça, nous avons vu ressortir la fierté des Nordistes »⁵⁹³.

Il assume et justifie la subvention exceptionnelle consentie, en précisant que le succès du film permettra d'assurer le remboursement des 300 000 euros avancés par le CRRAV :

« Ces 600 000 euros supplémentaires doivent servir principalement à acheter un droit d'utilisation d'images du film pour une campagne de promotion de la région [réalisation d'un spot télévisé, apposition du logo de la région sur les affiches, droits de citation et d'utilisation des images du film, brochure « Petite leçon de Ch'ti », projections privées etc. – *figure 84*] »⁵⁹⁴.

Le conseil régional utilise donc bien le film comme un support de communication, un instrument de marketing territorial censé promouvoir l'identité du Nord-Pas-de-Calais⁵⁹⁵. Ce choix témoigne ainsi de la reconnaissance, chez une partie des élus et des professionnels de l'image, de la capacité du cinéma à agir en profondeur sur les imaginaires collectifs et à accroître l'attractivité du territoire.

Quelques années avant l'inscription du Bassin minier sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO et l'inauguration de l'antenne lensoise du Louvre, *Bienvenue chez les Ch'tis* offrait à la région un nouveau coup de projecteur inespéré (après celui de *Germinal*) dont les acteurs régionaux n'étaient certes pas à l'origine mais qu'il leur semblait possible d'exploiter opportunément pour accélérer un changement d'image, comme s'il pouvait être un outil possible d'« instrumentalisation des imaginaires socio-spatiaux » (Mortelette, 2019).

⁵⁹³ Cité dans *Le Télégramme*, 02/05/2008.

⁵⁹⁴ DailyNord, « Rapport de la CRC sur le cinéma en région (1/2) : comment *Bienvenue chez les Ch'tis* a coûté 600 000 euros au conseil régional », 10/09/2013. <https://dailynord.fr/2013/09/comment-bienvenue-chez-les-chtis-a-coute-600-000-euros-a-la-region/>

⁵⁹⁵ Rappelons, à l'inverse, que la Wallonie regretta de ne pas avoir été associée au succès à Cannes du film des Dardenne, *Rosetta*, soudain perçu comme une vitrine inespérée par la région wallonne.

Figure 84 : Partir des clichés d'un film pour mettre en valeur le dynamisme du territoire

La conception de ce cette brochure diffusée par la Région en 2008 répond aux critiques formulées et constitue une tentative habile de mise en valeur des transformations du territoire qui apparaissent si peu dans le film. La Région parvient ainsi à intégrer le film dans une campagne de communication qu'elle maîtrise et qui lui convient, bien moins retentissante cependant que le film lui-même.

BIENVENUE CHEZ NOUS

ECONOMIE
Des tours de pierre aux tours de verre

On voit toute la région de là-haut, c'est fort bien

DRESSÉS FIÈREMENT, LA TÊTE DANS LES NUAGES, ces géants de pierre sont les témoins inébranlables des siècles passés. Les beffrois du Nord-Pas de Calais, dont 17 sont inscrits au patrimoine mondial de l'humanité, furent érigés pour marquer l'indépendance communale, en opposition aux despotes des seigneurs et aux clochers des églises. Aujourd'hui, ils restent les hauts représentants de notre région. L'activité du plat pays qui est le nôtre a souvent été caractérisée par les édifices qui le dominent. Ainsi ont succédé aux beffrois, les chevalements des mines, ces tourelles permettant de descendre et remonter les mineurs et le minerai ainsi que les grandes cheminées de briques des entreprises textiles. Ces "totems" industriels ont aujourd'hui, pour la plupart, cessé leur activité mais nous rappellent encore notre passé de première usine de France. De nos jours, de nouvelles tours s'élèvent, aux allures de géants de verre, consacrant l'essor de l'économie tertiaire et la dynamique de création d'entreprises dans notre région. Le quartier d'Euralille en témoigne, œuvre d'architectes de renommée internationale comme Rem Koolhaas, Christian de Portzamparc ou Jean Nouvel. Elles marquent la modernité et l'efflorescence économique de notre région, à laquelle contribue notamment sa situation géographique privilégiée.

TRANSPORT
Du VTT au TGV

Moi aussi, j'ai pu finir sur un vélo

À Paris-Roubaix aux 4 jours de Dinarexelles, les amateurs de cyclisme sont nombreux dans la région. Mais le vélo est aussi pour beaucoup une activité régulière de loisir voire un élément indispensable pour les déplacements quotidiens. Aussi la Région a pour objectif, dans son Schéma Régional des Transports, de développer un réseau de véloroutes et de voies vertes afin de favoriser l'utilisation de modes de déplacement alternatifs à la voiture. Le Nord-Pas de Calais possède, en effet, un réseau routier très dense, mais aussi un maillage ferroviaire important. Avec ses 1400 km de lignes, la Région se place en tête des réseaux régionaux et l'arrivée du TGV à Grande Vitesse, premier de genre en France, a permis de réduire considérablement la durée des trajets régionaux. L'innovation en matière de transport est d'ailleurs l'objectif du pôle de compétitivité à vocation mondiale, I-Trans, dans une région reconnue pour ses compétences dans les domaines du ferroviaire, de la logistique et de l'aéronautique. Ses liaisons TGV directes vers les grandes capitales européennes (Londres, Paris, Bruxelles) ainsi que ses 250 km de frontière avec la Belgique et ses 149 km de côte ouverte sur le Royaume-Uni, en font un carrefour stratégique entre l'Europe du nord et l'Europe du sud.

ARCHITECTURE
Du nord au sud

C'est pas une petite place, elle est pas petite, c'est la grande place

L'INSPIRATION FLAMANDE DES GRANDS PLACES, DE LILLE OU D'ARRAS NOTamment, n'est pas la seule influence à marquer la région en terme d'architecture. En effet, durant toute son histoire, le Nord-Pas de Calais a été au carrefour de plusieurs civilisations, flamandes (ou germanique) au nord, romane (ou latine) au sud, et même anglo-saxonne. Ce qui lui a valu d'ailleurs d'être au centre de nombreux conflits. Au niveau linguistique, le créolisé qui s'est vu de la langue romane mais on parle encore le flamand dans certaines parties de la région. Ces influences sont particulièrement prononcées dans le domaine architectural. Les villes portent les témoignages de l'histoire sur leurs façades, du baroque flamand au classique français, relevant même parfois d'origines espagnoles. La prospérité des villes textiles au XIX^e siècle donne naissance à des monuments comme le Palais des Beaux-Arts à Lille ou l'hôtel de ville de Roubaix ainsi que de majestueux hôtels particuliers. Parallèlement, des quartiers ouvriers se créent dans les faubourgs des villes. La brique rouge ou la tuile, typiques de la région, sont loin d'être les seuls matériaux utilisés pour la construction, torchis, bois, pierre bleue de Lens, grès, pierre blanche d'Arras, ardoise sont autant d'alternatives qui relèvent les ressources variées de la région et qui lui donnent toute sa palette de couleurs.

Des coronas au Louvre-Lens

Longtemps, le ciel de nombreux secteurs du bassin minier a été dominé par l'épais manteau de fumée des cheminées industrielles. Le ciel d'aujourd'hui est plus bleu et plus lumineux. Cette renaissance de population dans les zones délaissées a entraîné la construction de nouveaux logements, plus confortables et plus modernes. Le ciel de nos jours est plus bleu et plus lumineux. Cette renaissance de population dans les zones délaissées a entraîné la construction de nouveaux logements, plus confortables et plus modernes.

Des fortifications Vauban à l'ouverture vers l'Europe

Enfin, la région a su tirer parti de son patrimoine militaire pour développer une économie moderne et innovante. Les fortifications Vauban ont été réhabilitées et sont devenues des lieux de culture, de tourisme et de commerce. La région a su tirer parti de son patrimoine militaire pour développer une économie moderne et innovante.

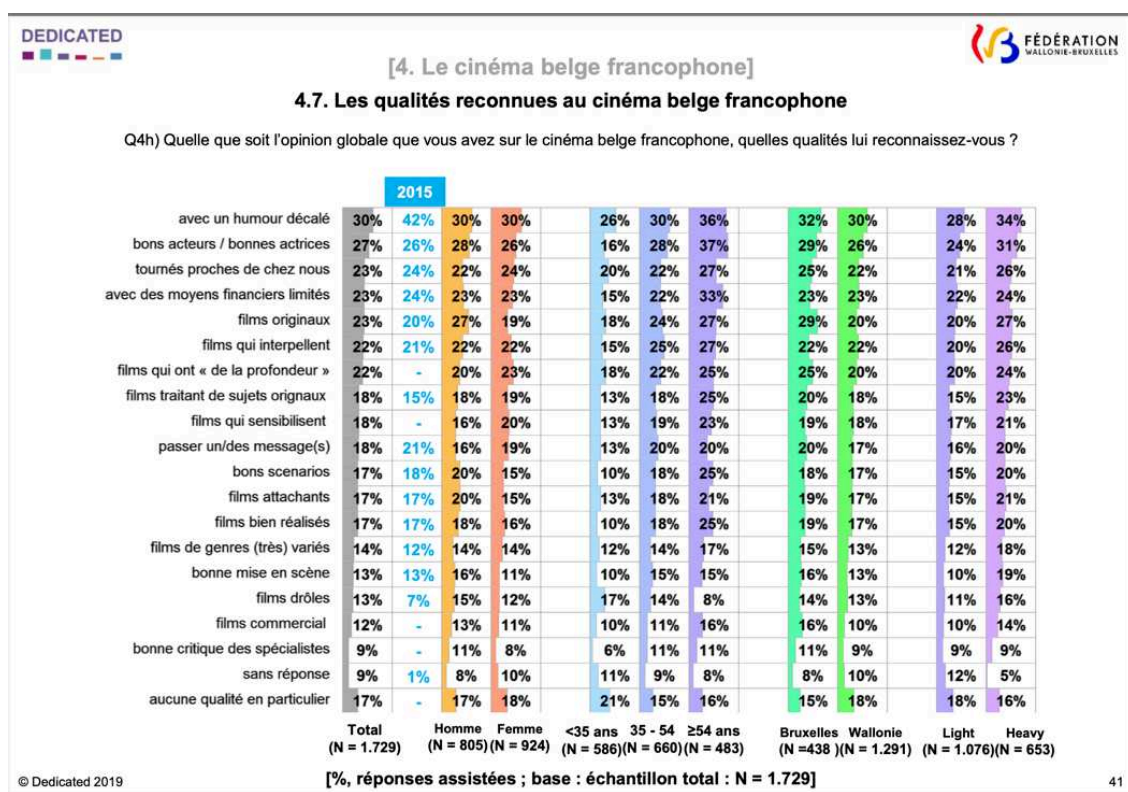
Source : montage réalisé à partir de la brochure « Bienvenue chez nous », 2008.

Au-delà des deux films étudiés, de multiples œuvres remarquées par le public sont associées à la région (Nord-Pas-de-Calais ou Wallonie) dans l'imaginaire des spectateurs tout en étant susceptibles de renvoyer une image stigmatisante d'habitants dépeints comme des êtres excentriques sur des terres excentrées ou de réduire le territoire à ses difficultés socio-économiques, à ses marges anciennes ou actuelles. La série *P'tit Quinquin* ou le film *Ma Loute* ont donné lieu au même type de débats sur l'image renvoyée que *Bienvenue chez les Ch'tis*,

sans qu'il soit possible, à nouveau, d'apporter une réponse catégorique. Si la représentation des habitants dans ces fictions a suscité des critiques, le maire d'Audresselles, lieu de tournage majeur de la mini-série de Bruno Dumont, nuance : « Il [...] a réussi à être authentique, à montrer la population ancestrale, typique de la côte : des pêcheurs de père en fils »⁵⁹⁶.

En Wallonie, nous avons déjà rencontré plus haut des discours (tenus au sein même du milieu du cinéma, comme dans le cas de Bouli Lanners), reprochant au cinéma d'insister sur la grisaille, la tristesse du territoire, les paysages industriels et miniers et contribuant à la construction d'un imaginaire de la région qui n'est pas sans rappeler, parfois, celui du Nord-Pas-de-Calais ; une partie des spectateurs belges francophones eux-mêmes (Bruxellois surtout) regrettent des films belges jugés « trop souvent sociaux », « tristes », « déprimants », « répétitifs » (figure 85).

Figure 85 : Les Belges francophones et leur regard sur le cinéma belge francophone



⁵⁹⁶ AFP, « Bruno Dumont : pourquoi il aime tant filmer le Nord », 14/05/2016.

[4. Le cinéma belge francophone]

4.8. Les faiblesses reconnues au cinéma belge francophone

Q4i) Quelle que soit l'opinion globale que vous avez sur le cinéma belge francophone, quels défauts, quelles faiblesses lui reconnaissez-vous ?

	2015											
	Total	Homme	Femme	<35 ans	35 - 54	≥54 ans	Bruxelles	Wallonie	Light	Heavy		
	(N = 1.729)	(N = 805)	(N = 924)	(N = 586)	(N = 660)	(N = 483)	(N = 438)	(N = 1.291)	(N = 1.076)	(N = 653)		
films « à petits moyens »	22%	8%	23%	21%	25%	22%	19%	22%	22%	21%	25%	
films trop souvent sociaux	17%	8%	20%	15%	15%	18%	18%	19%	16%	17%	18%	
films tristes	12%	5%	13%	12%	13%	14%	10%	14%	12%	11%	14%	
films déprimants	11%	4%	11%	11%	14%	12%	8%	13%	11%	11%	13%	
films toujours dans le même genre	11%	3%	12%	11%	14%	11%	8%	14%	11%	10%	14%	
films « de festivals »	11%	4%	11%	11%	11%	13%	9%	11%	11%	11%	11%	
films trop sérieux	10%	4%	11%	9%	11%	9%	10%	10%	10%	10%	10%	
acteurs/actrices peu connus	10%	4%	9%	10%	12%	11%	5%	10%	9%	7%	13%	
réalisateurs peu connu(e)s	9%	3%	10%	8%	12%	9%	4%	11%	8%	7%	12%	
films pas/peu originaux	7%	2%	7%	7%	10%	8%	2%	10%	6%	6%	9%	
films sur des sujets « bateaux »	6%	3%	6%	6%	9%	6%	2%	7%	6%	4%	9%	
acteur/actrices médiocres	5%	1%	5%	4%	7%	5%	1%	7%	4%	3%	6%	
mauvaises critiques	3%	1%	3%	4%	8%	2%	1%	5%	3%	3%	4%	
commercial	3%	13%	3%	3%	4%	3%	2%	5%	2%	2%	4%	
réalisateurs/réalisatrices médiocres	3%	1%	3%	2%	3%	4%	0%	3%	3%	2%	4%	
ne sensibilisent pas	3%	1%	3%	2%	4%	3%	1%	3%	3%	2%	4%	
autre	0%	0%	0%	1%	0%	0%	1%	0%	0%	0%	0%	
sans réponse	16%	-	14%	18%	12%	16%	21%	14%	17%	19%	12%	
aucun défaut en particulier	28%	-	28%	28%	22%	27%	37%	24%	29%	28%	27%	

© Dedicated 2019 [%, réponses assistées ; base : échantillon total : N = 1.729]

Source : « Étude de l'image et de l'attractivité du cinéma belge francophone », Dedicated, Fédération Wallonie-Bruxelles, avril 2019 [en ligne]
https://audiovisuel.cfwb.be/fileadmin/sites/sgam/uploads/Ressources/Publications/Etudes/Image_cinema_belge_2019.pdf

Ces critiques ne sont pas à balayer d'un revers de main tant il nous semble évident qu'un film, même un seul, peut contribuer à créer, enraciner et diffuser une image d'un territoire et de ses habitants qui serait, à un moment donné, potentiellement problématique, et à alimenter un imaginaire régional peu propice à l'attractivité du territoire.

1.3 Le rôle du cinéma dans la construction et l'évolution de l'image de la région (le cas du Nord-Pas-de-Calais)

La polémique suscitée par le soutien apporté à *Bienvenue chez les Ch'tis* rappelle les difficultés rencontrées par les acteurs politiques et économiques qui, depuis les années 1980, se sont efforcés de changer et de valoriser l'image de la région (Dewailly, 1985, Ouart-Baratte, 2008, Tellier, 2017) dont la dégradation, déjà sensible à l'époque de l'industrialisation⁵⁹⁷, s'accroît après la Seconde Guerre mondiale puis avec la crise qui la frappe à la fin des Trente Glorieuses.

⁵⁹⁷ Le manuel de géographie de Gallouédec et Maurette (Hachette, 1924) explique ainsi aux élèves : « Lorsque la grande industrie s'est installée en Flandre, d'énormes banlieues, aux files uniformes de maisons et d'usines, se sont développées... Elles étendent sur la plaine leurs longues rues de corons monotones et tristes de ce pays plat et noirci que dominent les hautes cheminées et les terrils » (cité par Ouart-Baratte, 2008, p. 46).

Dans les premières campagnes de communication – notamment sous la forme d’un spot télévisé diffusé en 1984 – la Région s’emploie elle-même à « jouer » avec les clichés, ironisant sur la météo et valorisant les qualités humaines, la gentillesse des gens du Nord (*figure 86*).

En ce sens, il est assez facile de comprendre pourquoi le film a pu séduire le conseil régional ; ce que présente Dany Boon rappelle bien ces opérations de communication menées, avec un succès mitigé, depuis les années 1980, essayant, faute de pouvoir les effacer, de détourner ou de déconstruire les clichés.

Tout le monde comprend bien que le réalisateur entend affronter explicitement ces derniers – ce qui était déjà le cas dans les premiers spectacles de Dany Boon qui l’ont rendu célèbre. *Bienvenue chez les Ch’tis* reprend presque parfaitement, en prétendant le déconstruire, ce résumé nécessairement caricatural des clichés sur le Nord proposé bien des années plus tôt par Jean-Michel Dewailly (Dewailly, 1985, pp. 90-91) :

« Pour beaucoup, l’homme du Nord vit dans une région froide, grise et pluvieuse, se déplace entre terrils et usines sur des routes pavées, boit du café, de la bière, mange des frites et, de temps en temps, s’amuse dans de grandes fêtes où, au son des carillons, défilent des géants et au cours desquels il peut laisser s’exprimer un caractère travailleur et rude, mais attachant ».

Le film brasse ainsi un large éventail de clichés, aussi bien positifs que négatifs, pour s’en amuser ; le débat porte alors sur sa capacité à atteindre le but formulé par le cinéaste : casser ces clichés et montrer autre chose du Nord. La réponse est bien sûr incertaine⁵⁹⁸.

Au sein de la population régionale ainsi caricaturée, force est toutefois de reconnaître que le ressenti semble positif – comme le montre le succès durable des films et des spectacles de Dany Boon dans la région –, et que l’œuvre n’est pas majoritairement perçue comme stigmatisante ou défavorable. Dans une enquête de la Sofres menée auprès des habitants – qui ont très

Figure 86 : La promotion de l’image du Nord-Pas-de-Calais dans les années 1980



Source : <https://france3-regions.francetvinfo.fr/hauts-de-france/comment-la-region-nord-pas-de-calais-faisait-sa-pub-dans-les-annees-80-836983.html>

⁵⁹⁸ S’il entend faire prendre conscience du ridicule de certains clichés (la misère des corons, la pluie permanente), il en conforte d’autres qui semblent assumés par les personnages : la naïveté, la gentillesse, le penchant pour l’alcool de ces habitants rustres – qui rappellent la figure des montagnards dans *Les Bronzés font du ski* –, le goût du maroilles et de la chicorée, l’accent prononcé et généralisé dans toutes les composantes de la population...

largement aimé le film – 70 % des personnes interrogées estiment même qu'il a amélioré l'image de la région (contre 8 % seulement qui l'estiment dégradée)⁵⁹⁹. 71 % des sondés vont jusqu'à citer Dany Boon comme personnalité qui incarne le mieux la région, loin devant ... Charles de Gaulle

Un autre sondage, commandé par *La Voix du Nord* à l'Ifop en mars 2008⁶⁰⁰, va dans le même sens : 87 % des personnes ayant vu le film ont une « bonne image » de la région – notons toutefois qu'elle est tout aussi « bonne » chez 84% de ceux qui ne l'ont pas vu... – ; cette « bonne image » reposerait sur ses habitants jugés « travailleurs », « solidaires », « débrouillards », « chaleureux », « fêtards », « sincères » – clichés valorisés par le film. Toutefois, les réponses suggérées par le sondeur sont peut-être tout aussi significatives que les résultats de l'enquête elle-même puisque la conception orientée du questionnaire semble inviter à célébrer l'image entretenue par le film. Par ailleurs, dès lors que la « bonne image » de la région repose sur des qualificatifs qui lui étaient déjà associés avant le film, on peut finalement être sceptique sur la capacité de ce dernier à fragiliser les clichés, à changer l'image du territoire et à y impulser de nouvelles dynamiques. Ainsi, même chez ceux qui ont vu le long métrage, l'enthousiasme ne va pas, pour une grande majorité, jusqu'à envisager un hypothétique emménagement chez les « Ch'tis » (*figure 87*) ; si on creuse davantage l'analyse, on constate que ceux qui seraient les plus prompts à le faire sont... les habitants du Nord et du Pas de Calais (à 90 %), loin devant les habitants de régions voisines (Picardie, Champagne). Les jeunes, les retraités, les cadres supérieurs et les professions libérales sont les catégories les moins susceptibles de migrer vers le Nord, alors que ce sont aussi des catégories que les acteurs du territoire cherchent à séduire.

L'AGUR (Agence d'urbanisme Flandre-Dunkerque) Dunkerque mena, à la sortie de *Bienvenue chez les Ch'tis*, une enquête fondée sur l'analyse des archives de cinq quotidiens nationaux et dont les résultats furent consignés dans le cahier dunkerquois d'URBIS⁶⁰¹. Ce travail confirme que l'évocation du film dans la presse écrite favorise systématiquement la remobilisation d'un imaginaire minier associé à la région (le charbon, les terrils, les corons, *Germinal*), de valeurs dites « traditionnelles » du Nord que le film « célèbre » (l'accueil, la convivialité, la générosité, la sympathie), de produits gastronomiques (la carbonade, la tarte au sucre, le maroilles) et du patois local ; tous ces articles sont qualifiés dans l'étude de « positifs », à l'exception d'un journaliste du *Monde* qui estime que le film flatte les poncifs anti-Nord.

⁵⁹⁹ TNS Sofres, « Les habitants du Nord-Pas-de-Calais et leur région », janvier 2009.

⁶⁰⁰ Ifop, « L'image du Nord-Pas-de-Calais auprès des Français », 7 mars 2008, échantillon de 991 personnes.

⁶⁰¹ URBIS, *Le cahier dunkerquois*, 29, 2008.

Il semble donc bien que le film nourrisse des clichés, conforte un imaginaire collectif dans lequel ils s'intègrent, sans d'ailleurs que cela soit perçu comme méprisant (il renvoie une image plutôt jugée « bonne »).

Figure 87 : Bienvenue chez les Ch'tis et l'évolution de la perception du Nord-Pas-de-Calais

Le souhait d'habiter dans le Nord-Pas-de-Calais

	Oui (%)	Non (%)
ENSEMBLE	24	76
SEXE DE L'INTERVIEWE(E)		
Homme	22	78
Femme	25	75
AGE DE L'INTERVIEWE(E)		
Moins de 35 ans	23	77
15 à 24 ans	22	78
25 à 34 ans	23	77
35 ans et plus	24	76
35 à 49 ans	27	73
50 à 64 ans	27	73
65 ans et plus	18	82
PROFESSION DE L'INTERVIEWE		
Artisan ou commerçant (*)	28	72
Profession libérale, cadre supérieur	14	86
Profession intermédiaire	28	72
Employé	28	72
Ouvrier	23	77
Retraité	21	79
Autre inactif	26	74
REGION		
Région parisienne	20	80
Nord, Pas de Calais	90	10
Alsace Lorraine, Franche Comté	26	74
Champagne, Picardie, Bourgogne	28	72
Normandie, Centre	11	89
Pays de Loire, Poitou-C, Bretagne	21	79
Aquitaine, Midi-Pyrénées, Limousin	21	79
Rhône Alpes, Auvergne	11	89
PACA, Languedoc	12	88
CATEGORIE D'AGGLOMERATION		
Communes rurales	25	75
Communes urbaines de province	23	77
Agglomération parisienne	23	77
AUDIENCIE DU FILM		
Oui	37	63
Non	22	78
Compte y aller	25	75
Ne compte pas y aller	9	91
PROXIMITE POLITIQUE		
Gauche	26	74
Extrême gauche / PC	23	77
Parti Socialiste	25	75
Les Verts	31	69
Mouvement démocrate	18	82
Droite	22	78
UMP	23	77
FN (*)	31	69
Sans préférence partisane	24	76

(*) Effectifs inférieurs à 40 individus : ces résultats sont à interpréter avec prudence en raison de la faiblesse des effectifs

Source : Ifop, « L'image du Nord-Pas-de-Calais auprès des Français », 7 mars 2008

Rien ne permet pour autant – en dehors du cas de Bergues, qui ne doit pas être négligé et sur lequel nous reviendrons plus tard – d'assurer qu'il a contribué à une plus grande attractivité, touristique par exemple, de la région⁶⁰² (figure 88).

En revanche, il a, en raison de son succès inattendu, constitué une incroyable caisse de résonance pour les clichés qu'il mobilise, déclenchant à l'échelle nationale ce que les médias qualifièrent de « ch'ti mania » qu'illustrent entre autres la soudaine mode des émissions de télé-

⁶⁰² Rien ne permet toutefois de défendre la thèse contraire. La Chambre régionale des Comptes estime elle-même que « [...] l'impact direct sur l'image de la région semble en tout état de cause difficilement quantifiable » (cité dans Daily Nord, 2013).

réalité consacrées aux « Ch'tis » – qu'on s'amuse à immerger dans de hauts lieux touristiques comme Mykonos, Las Vegas ou Hollywood⁶⁰³ –, la popularité du terme « ch'ti », associé au moindre reportage sur le Nord⁶⁰⁴ et à toutes sortes de produits, l'intérêt renouvelé pour le patois picard (dont on gomme la diversité), le succès médiatique de personnages et de personnalités qui (sur)jouent leur identité « ch'ti » comme Jeanfi Janssens, Corinne Masiero ou la famille Tuche. Si le cinéma régionaliste avait promu un « type méridional » (Bosséno, Dehée, 2004, p. 240) incarné par Raimu ou Fernandel, *Bienvenue chez les Ch'tis* favorise la création de l'archétype « du » Ch'ti dont le Nord-Pas-de-Calais constitue le pays.

Figure 88 : L'impact incertain de *Bienvenue chez les Ch'tis* sur la fréquentation touristique régionale

Taux d'occupation de l'hôtellerie et nombre d'arrivées totales entre 2007 et 2010

	2007	2008	2009	2010
Région Nord - Pas-de-Calais	63 % 3 800 486	63,20 % 3 823 545	58,40 % 3 542 487	57,60 % 3 545 255
Nord	65,40 % 2 182 360	66,60 % 2 274 148	61,40 % 2 105 101	60,60 % 2 111 478
Flandre-Lys	52,10 % 64 199	53,30 % 66 502	49,70 % 68 544	48,60 % 63 242
CCI Dunkerque	65,20 % 269 944	66,20 % 270 582	62,30 % 257 950	63,90 % 255 780

Sources : Insee, CRT Nord - Pas-de-Calais, enquêtes hôtellerie.

Source : Rapport d'observations définitives – Conseil régional du Nord-Pas-de-Calais- Enquête sur « le soutien public au cinéma et à la production audiovisuelle », Chambre régionale des comptes du Nord-Pas-de-Calais, Picardie, 04/07/2013.
<https://www.ccomptes.fr/sites/default/files/EzPublish/NPR201319.pdf>

Si une partie des habitants semblent flattés par cette promotion inattendue d'une culture et d'une langue « ch'ti » – dont on souligne volontiers les approximations –, elle a également pu conforter les préjugés négatifs sur le Nord, suscitant des sentiments de mépris voire de rejet illustrés par la banderole « Pédophiles, chômeurs, consanguins : bienvenue chez les Ch'tis » brandie au Stade de France par une poignée de supporters du PSG qui affrontait le RC Lens en

⁶⁰³ La productrice de l'émission, lancée en 2011, explique que les premiers participants (venus de Bergues, Liévin, Tourcoing, Valenciennes) furent recrutés « pour leur accent fort » et revendique la recherche d'un décalage très marqué entre les « Ch'tis » et le milieu dans lequel ils allaient être placés. « J'adore les clichés. [...] J'en avais marre de caster des gens du Sud, il n'y avait que des bimbo. J'avais des clichés sur le Nord, je n'y serais pas allée pour faire un casting avant. On va systématiquement dans le Sud parce que les gens y sont hauts en couleur. Mais il n'y a que des cagoles » (*Télérama*, « « Les Ch'tis à Ibiza », télé-réalité affligeante et pas qu'un ch'tit peu... », 18/08/2011, <https://www.telerama.fr/television/les-ch-tis-a-ibiza-tele-realite-affligeante-et-pas-qu-un-ch-ti-peu,72080.php>).

⁶⁰⁴ Les médias aiment par exemple surnommer EuraTechnologies, pôle d'innovation implanté à Lille, la « Ch'tilicon Valley ».

mars 2008, alors que le succès du film et la découverte de « l'affaire d'Outreau » se télescopaient dans l'actualité.

1.4 Cinéma, clichés et espaces

Le cinéma est donc parfois accusé de véhiculer des clichés. Dans le cas du Nord-Pas-de-Calais voire de la Wallonie, cet effet serait problématique car ils nuiraient à l'attractivité du territoire en agissant comme un miroir déformant mais ici enlaidissant et vieillissant.

Un film peut être défini, du moins originellement, comme une combinaison de clichés au sens premier du terme (l'« image négative (d'une photo) » pour *Le Robert* en ligne, 2023). Dans *Le Petit soldat* de Jean-Luc Godard en 1963, le personnage de Bruno Forestier (Michel Subor) explique : « La photographie, c'est la vérité, et le cinéma c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde » – même si le postulat de départ selon lequel le cliché photographique constituerait la vérité et montrerait donc le réel mériterait d'être discuté. Le cliché est aussi « devenu synonyme d'idée reçue, de lieu commun, poncif, stéréotype » (Brunet, 1993, p. 110). Il est assimilé aux préjugés, « des opinions *a priori* défavorables, parfois favorables, des appréciations formulées par avance [qui] se construisent sur l'ignorance, la rumeur, l'apparence ou encore la différence de l'autre » (Guérout, 2023, p. VII) ; ils sont formulés comme des vérités générales gravées et répétées⁶⁰⁵ sur un temps potentiellement long, au point d'être ancrés dans l'inconscient et dans l'imaginaire collectif. Ils révèlent et se nourrissent de nos représentations sociales et, pour Jeanne Guérout et Xavier Mauduit, expriment des rapports de domination qui légitiment la lutte menée contre eux. Si les clichés ne sont pas nécessairement malveillants ou stigmatisants, ils peuvent – et c'est le cas de figure que nous interrogeons ici – associer un défaut, une tare, une pathologie, une déficience à un groupe social, à une communauté, à un territoire entier. Pour Thierry Paquot, clichés et stéréotypes appartiennent au domaine du cinéma (Paquot, 2019). Ce dernier les crée, les utilise, les consomme – de manière consciente ou non, les mont(r)e ou démonte, les diffuse. Le philosophe rappelle que, dès les débuts du cinéma (muet), on recourt aux stéréotypes pour « parler à tous » et « jouer le rôle d'intercesseur entre les réalisateurs et les publics » ; les clichés sont utilisés pour installer l'histoire, faciliter l'adhésion

⁶⁰⁵ Le cliché désigne aussi « une plaque en relief pour la reproduction, l'impression typographique » (*Le Robert* en ligne, 2023).

du spectateur grâce à ces « schémas de compréhension à disposition pour appréhender le monde » (Grandière, 2004)⁶⁰⁶.

Dans les œuvres de fiction dont on veut souligner l’ancrage régional, la seule apparition d’un beffroi, d’un chevalement, de terrils, d’une baraque à frites, de maisons de brique rouge, suffit à contextualiser l’intrigue spatialement. Si les stéréotypes, pour Thierry Paquot, s’inscrivent dans un contexte et changent, plus ou moins rapidement, au sein de la production cinématographique, tout se passe comme si les clichés sur le Nord tardaient à se recomposer, et sont jugés par certains, notamment par ceux qui cherchent à promouvoir une autre image du territoire (elle aussi construite, nécessairement), en décalage avec le contexte actuel.

La région attirerait, certes, de nombreux tournages mais trop souvent en faveur de quelques « niches » thématiques pour lesquelles la région bénéficierait d’« avantages » comparatifs⁶⁰⁷. Les réalisateurs semblent en effet avoir en tête (comme les spectateurs) une sorte de répertoire mental de destinations associées à différents types d’ambiances, les incitant à privilégier telle ou telle région en fonction du scénario envisagé. Sabine Chalvon-Demersay estime ainsi :

« L’imaginaire spatial renvoie toujours à un imaginaire social. Chaque décor est emblématique d’une catégorie sociale : les petites villes sont l’occasion de parler de la bourgeoisie provinciale, les banlieues sont le territoire des immigrés, la campagne celui des paysans. [...] Chaque catégorie dispose d’un territoire, dont elle est en quelque sorte le symbole »⁶⁰⁸.

Dès lors, le désir de mettre en scène des personnages « de marginaux », ou confrontés à la misère sociale, mènerait presque naturellement à sillonner le Bassin minier ou la région en général, à la recherche d’un décor dont les seuls toponymes ou géosymboles faciliteraient l’immersion du spectateur dans l’univers fictionnel proposé par le cinéaste (Gardies, 2019). L’encyclopédie personnelle et mentale du spectateur doit lui permettre de reconnaître et d’identifier des indices spatiaux qui lui laissent penser qu’on se trouve, sans doute, dans une marge.

⁶⁰⁶ Il faut garder à l’esprit que le cinéaste prend en compte les représentations (qu’il conforte alors) et les attentes du public – ne serait-ce que pour des raisons de coût et pour s’assurer de la bonne réception de son œuvre et de son potentiel succès.

Dès les années 1920 Hollywood, via notamment le *test screening*, a ainsi forgé des outils marketing permettant de mesurer les réactions et attentes du public et d’adapter l’œuvre à celles-ci.

⁶⁰⁷ Il serait intéressant, à ce titre, d’examiner les thèmes sur/sous-représentés dans les films tournés dans d’autres régions (Bretagne, Méditerranée, Grand Est etc.).

⁶⁰⁸ Sabine Chalvon-Demersay, *Mille scénarios. Une enquête sur l’imagination en temps de crise*, 1994, citée par Rot, 2019, p. 145

Pourtant, le cinéma, s'il les absorbe, les recompose, les démultiplie, n'est pas le créateur de ces clichés qui circulent au sein de la société au moment de la production et de la commercialisation du film. La chanson⁶⁰⁹, la télévision, la presse, la littérature, les guides touristiques, les réseaux sociaux consomment et diffusent tout autant de clichés sur les deux régions étudiées ; certaines fictions particulièrement populaires à l'échelle nationale ont toutefois une capacité à marquer plus profondément les imaginaires (que l'on songe par exemple à l'impact de *Bécassine* sur l'image de la Bretagne⁶¹⁰, Cornette, 2023).

Ces clichés sur le Nord (comme sur la Wallonie) s'inscrivent de fait dans une temporalité plus longue que celle du cinéma⁶¹¹. En réalité, le cinéma accompagne l'évolution de l'image de la région plus qu'il ne l'impulse. Dans sa réflexion sur l'image du Nord-Pas-de-Calais, Jean-Michel Dewailly proposait une chronologie, nécessairement approximative, de l'évolution de celle-ci (Dewailly, 1985). Il rappelle d'abord que la région a eu une bonne image jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, époque à laquelle elle capte les premiers touristes internationaux. L'accélération de l'industrialisation, de l'exploitation des mines, le déploiement du réseau de chemin de fer, marquent un tournant et nourrissent l'image du « Pays Noir », puis du « Pays Rouge » un peu plus tard. La formule et l'imaginaire du « Pays Noir », précisé et diffusé par la littérature puis les premiers films tournés (dont les adaptations de *Germinal*) apparaissent dès la fin du XIX^e siècle, créant un amalgame entre le Nord et la mine. La Première Guerre mondiale accentue le tournant dans la perception de la région, détruite, couverte de charniers, associée à une expérience traumatisante – même si le littoral reste relativement épargné jusqu'à la Seconde Guerre mondiale⁶¹². C'est à partir des années 1960 et de la crise des mines de charbon que la prise de conscience de cette détérioration de l'image du Nord justifie les premières stratégies et politiques de « reconquête de l'image » (Dewailly, 1985, p. 130) plus tard pilotées par le conseil régional, tandis que les films ancrés dans le Nord et dont les tournages se multiplient relaient toujours les discours sur la crise du territoire qui semble ne pas

⁶⁰⁹ De *Le Clair de lune à Maubeuge* à *Les Gens du Nord*, de *Les Corons* aux chansons de Renaud ou, plus récemment, de Gauvin Sers, la variété insiste sur la rudesse du Nord-Pas-de-Calais.

Charleroi, titre de Bernard Lavilliers, dépeint plus récemment une ville en cours de délitement et de marginalisation (Stazsak, 2022) : « J'ai vu ma ville comme je te vois ; j'ai vu ma ville partir en vrilles ; j'ai vu ma ville partir en friches ; j'ai vu ma ville comme je te vois [...]. Je vois ma ville portes clouées, maisons à vendre, abandonnées, des canapés sur le trottoir où quelques vieux viennent s'asseoir ».

⁶¹⁰ En 2018, le collectif indépendantiste breton Dispac'h appelle au boycott de son adaptation filmique par Bruno Podalydès.

⁶¹¹ Jean-Michel Dewailly revient dans sa thèse sur les origines de certains de ces clichés sur le Nord (« le Plat pays », les valeurs nordistes, la météo..., Dewailly, 1985).

⁶¹² Détruit par le conflit, il n'est pas épargné par le retournement d'image ; les touristes se détournent alors de la Côte d'Opale au profit de l'héliotropisme du sud et la reconstruction de la région est pensée autour d'axes de développement économique qui négligent le tourisme.

finir ; le cinéma semble donc plutôt suivre, avec un certain retard, l'évolution de l'image des territoires plus qu'il ne la transforme.

S'il n'en est pas à l'origine, le cinéma intègre ces clichés – positifs ou négatifs – sur la chaleur des gens du Nord, sur le Pays Noir ou sur « l'enfer du Nord » (Dewailly, 1985 pp. 114-115) mais il les diffuse avec une force il est vraie exceptionnelle, en les mettant en scène et en images à destination d'un public potentiellement vaste.

Les clichés véhiculés par le cinéma ne sont pas nécessairement handicapants, stigmatisants ou sources de marginalisation. Même dans le cas du Nord-Pas-de-Calais, ce ne sont pas les éléments individualisés exploités dans les films et qui relèvent d'un folklore communément mobilisé pour suggérer une identité territoriale qui posent problème : le terril, la baraque à frites, le carnaval, *Le P'tit Quinquin...* restent perçus, au sein même des professionnels de l'image du territoire, comme des « items supposés révélateurs d'une identité collective territorialisée » (Mortelette, 2019) qui peuvent être mobilisés à condition de les associer à d'autres valeurs « dans l'air du temps », jugées, à un instant *t*, plus susceptibles de séduire et d'attirer (le terril associé à la nature, le carnaval à la ville festive, etc.). Or, le cinéma – du moins les œuvres les plus retentissantes – ne permettrait pas ce travail de « retournement de valeurs ».

Le cinéma nourrit ainsi, par les clichés qu'il relaie et les récits qu'il propose, ce que Bernard Debarbieux appelle une « identité sociale » qui peut heurter l'identité territoriale à promouvoir (induite) : « par identités sociales on entend ici le produit de l'identification d'un groupe par des individus qui lui sont extérieurs, identification sur la base d'une série d'identifiants dont certains sont culturels (langue, pratique religieuse, costumes, etc.), et qui permet de situer ce groupe dans une représentation d'ensemble de la société » (Debarbieux, 2008). De même qu'on parle de « l'invention de la montagne », on pourrait ici s'interroger sur le rôle du cinéma dans « l'invention du Nord » comme entité géographique perçue et construite largement depuis l'extérieur. Cette identité sociale exogène peut être acceptée ou au contraire être éloignée des représentations que la population se fait d'elle-même.

Les nombreux films qualifiés de « réalistes » tournés dans les deux régions sont aussi parfois suspectés d'utiliser et de véhiculer des clichés réducteurs que leur nature même – leur rapport au réel, le style du cinéaste – rendrait d'autant plus crédibles.

Les œuvres célèbres et qui font débat sont celles qui associent les régions à des difficultés économiques, à des problématiques sociales dans lesquelles elles sont enfermées et figées, alimentant alors l'idée d'une fêlure, d'une fracture, d'un retard qui peut susciter selon les cas de la compassion, de la colère voire de la moquerie. Or, ces œuvres sont aussi celles dont

l'ancrage territorial est le plus explicite, visible et commenté ; le synopsis même évoquera, dès les premiers mots, « une ville industrielle du Nord » ou annoncera qu'on se trouve « dans le nord de la France » – le mot « Nord » déclenchant un imaginaire si ce n'est péjoratif, du moins spécifique⁶¹³. Ces œuvres, en particulier celles qui relèvent du cinéma du réel, véhiculent-elles pourtant des clichés ? Certes, elles sont bien le fruit de choix, de mises en scène et peuvent ne pas échapper aux poncifs ; toutefois, si l'on songe aux films des Dardenne, de Louis-Julien Petit ou à *Roubaix, une lumière* de Desplechin, que d'aucuns – rarement la critique – peuvent juger misérabilistes voire stigmatisants, l'enjeu est clairement d'éclairer des marges qui existent, d'explorer la manière dont elles sont vécues, sans prétendre au réalisme mais en s'inspirant du réel, sans forcer le trait. L'image renvoyée du territoire ne sera pas alors discutée, le cas échéant, parce qu'elle ne reflète pas une forme de réalité mais éventuellement parce qu'elle se concentre justement sur des marges ou des vies fragiles en laissant dans l'ombre des pans entiers du territoire et la diversité du vécu des lieux explorés. Ce cinéma, mis à l'honneur dans les festivals et salué par la critique, témoigne d'un intérêt, d'une fascination peut-être pour les marges – qui n'a rien de macabre – qui, paradoxalement, peuvent sembler surreprésentées au sein de la production audiovisuelle sur le Nord au point de finir, de façon métonymique, par évoquer « le tout » dans lequel elles s'insèrent : la région.

L'intérêt des cinéastes et des artistes, depuis longtemps, pour la marginalisation de certains espaces et de certaines populations peut alors sembler en contradiction avec l'action politique menée en faveur de la démarginalisation du territoire, moins visible à l'écran. Plus que les clichés, c'est dans ce cas le cadrage, la focale, l'angle choisis par les cinéastes qui peuvent susciter le débat.

2. Un impact du cinéma sur les représentations de la région à relativiser

Le cinéma peut véhiculer des clichés sur le Nord et la Wallonie, parfois communs d'ailleurs à ces régions. Il nous faut toutefois, avant de poursuivre la réflexion, distinguer les deux territoires étudiés.

Le Nord-Pas-de-Calais, région à fortes caractéristiques propres qui lui donnaient – avant sa fusion avec la Picardie – une certaine cohérence (Dewailly, p. 93) et dont les limites

⁶¹³ Dewailly, 1985 sur ce point (p. 97). Le changement de nom de la région, envisagé depuis plusieurs décennies (Pays franc, Hauts-de-France), a souvent été envisagé comme un moyen possible d'« exorciser les connotations réfrigérantes émises par le Nord » (p. 100). Notons toutefois que Dany Boon ironise désormais dans ses spectacles sur le changement de nom de la région (« Dany Boon : des Hauts-de-France »).

administratives correspondaient assez bien à un espace vécu, est filmé par des cinéastes français, assez souvent régionaux, occasionnellement étrangers, qui peuvent mobiliser des clichés préexistants et les diffuser dans l'ensemble du pays mais également en Belgique francophone et au-delà.

La Wallonie fait aussi l'objet de clichés qui transpercent dans des œuvres tournées par des cinéastes belges (wallons souvent, du moins francophones), parfois français, diffusés, surtout, au sein de la Belgique francophone et en France. On se heurte ici au dualisme de la production audiovisuelle et cinématographique belge. Le cinéma et les séries francophones pénètrent encore peu la Flandre ; de même, peu de cinéastes flamands ancrent leurs tournages de ce côté du territoire – qui ne constitue d'ailleurs pas pour eux « le nord » mais un « sud » paradoxalement déprécié. Des clichés véhiculés dans les films évoquant la Wallonie reprennent certainement ceux qui circulent en Flandre⁶¹⁴ et il serait intéressant d'évaluer leur présence au sein de la production cinématographique flamande. La marginalisation potentielle que pourrait suggérer voire accentuer le cinéma ancré en Wallonie concernerait donc d'abord, dans le champ de notre étude, les publics français et belges francophones eux-mêmes (donc les Bruxellois), et l'ensemble des publics internationaux pouvant accéder à ces œuvres.

2.1 Un cinéma qui ne se résume pas à un miroir enlaidissant

Il semble nécessaire de nuancer les critiques exposées dans la partie précédente. Même si l'on admet que certains films sont susceptibles de renvoyer une image répulsive – du moins une image qui heurte celle que les acteurs du territoire cherchent à promouvoir –, il ne paraît guère envisageable d'y répondre en interdisant le tournage⁶¹⁵ ; les organismes régionaux chargés de verser des aides aux productions en cours s'interdisent d'ailleurs de conditionner celles-ci à l'image qui serait donnée du territoire d'après le scénario. Il faut donc imaginer comment composer avec elle.

Un film, et encore moins la seule image qu'il renverrait du territoire, n'est par ailleurs jamais reçu de manière univoque, ce qui paraissait répulsif à un moment donné pouvant même sembler attractif plus tard, dans un autre contexte. De multiples paramètres peuvent de plus nuancer, corriger, brouiller l'image qu'un film (ou des films) donnerait d'une région : les

⁶¹⁴ Bart Meuleman (Université de Louvain, KUL) a mené une enquête sur les clichés des Flamands à l'égard des Wallons en 2017 (parmi les clichés majoritairement partagés : « les Wallons profitent de notre système de sécurité sociale » ou, dans une moindre mesure, sont « paresseux »).

⁶¹⁵ Nous avons noté précédemment que, même face à des réticences locales fortes, le tournage pouvait tout de même se faire, parfois même ailleurs tout en laissant penser au spectateur qu'il s'est tenu sur le territoire suggéré à l'écran.

images véhiculées par d'autres médias ou sur réseaux sociaux, les campagnes de publicité, les mobilités personnelles de l'individu/spectateur dans la région, l'école etc. se mêlent au sein de l'imaginaire territorial. André Gardies rappelle que, face au film, le spectateur mobilise un savoir (culturel et encyclopédique) construit à partir de son expérience et de « discours » des autres (école, livres, journaux, documentaires...), l'ensemble constituant son « bagage culturel » (Gardies, 2019, p. 63) qui influencera sa perception de l'espace mis en scène. Nuançons aussi l'idée d'une l'adhésion passive et générale aux stéréotypes en veillant à ne pas sous-estimer la tendance à résister aux généralisations abusives (Houiller-Guibert, 2011).

Les films discutés ici sont en réalité minoritaires au sein de la production massive, du moins croissante, tournée dans les deux régions et, dans la majorité des cas, l'œuvre tournée ne génère pas d'interrogations particulières sur l'image donnée du territoire.

Il nous semble également que le risque de déclencher une polémique liée à l'image renvoyée d'un territoire et de ses habitants incite aujourd'hui les cinéastes à une certaine prudence. Plusieurs personnalités ont fait les frais de déclarations jugées insultantes à l'égard de la région ; France 3 Régions déplore ainsi en 2015 : « Après Deneuve, Luchini décrit à son tour un Nord-Pas-de-Calais qui ne fait pas envie... »⁶¹⁶. La presse régionale tend d'ailleurs à se poser en gardienne de l'image du territoire et des discours portés sur lui depuis l'extérieur et il n'est pas surprenant qu'elle soit souvent en première ligne pour examiner l'image du territoire projetée et ouvrir des débats sur la question.

Nous notons que la prudence est telle que des cinéastes prennent le temps d'expliquer leur projet avant de tourner, veillent à ne pas stigmatiser⁶¹⁷, à renouveler leurs approches⁶¹⁸. Lorsqu'on

⁶¹⁶ France 3, 07/09/2015, <https://france3-regions.francetvinfo.fr/hauts-de-france/apres-deneuve-luchini-decrit-son-tour-un-nord-pas-de-calais-qui-ne-fait-pas-envie-801027.html>

⁶¹⁷ Lucas Delvaux confie, lors de la diffusion de son film *Chez Nous* à Bruay-la-Buissière : « Je m'inquiétais de leur réaction sur mon regard du Bassin minier » (cité dans *Horizon Actu*, « Le film « Chez nous » va-t-il dévaloriser le Bassin minier ? », 09/02/2017), <https://www.horizonactu.fr/actualite-4585-le-film-chez-nous-va-t-il-devaloriser-le-bassin-minier>).

⁶¹⁸ À l'inverse, la représentation archétypique du « Ch'ti », popularisée par le cinéma et les médias audiovisuels, est désormais si forte que beaucoup de spectateurs de cette saga populaire des années 2010 pensent que la famille Tuche est originaire du nord de la France (l'accent, les valeurs affichées, les frites, le tuning, le chômage du père, les références à la culture populaire – le football, Johnny Hallyday et même le choix de prénoms américains pour les enfants). L'inspiration des auteurs provient aussi, au-delà de la « ch'ti mania » qui traverse alors le pays, de vécus personnels : le scénariste, originaire de Maubeuge, confie s'être inspiré d'une famille filmée dans l'émission belge « Strip-tease », Jean-Paul Rouve est quant à lui dunkerquois et s'inspire d'un personnage imaginé pour un sketch de la troupe des Robins des Bois intitulé « Radio bière foot ». Sans surprise, *La Voix du Nord* s'interroge « Mais alors, finalement, les Tuche sont-ils des Ch'tis ? » (17/02/2016). L'article se veut rassurant : dans *Les Tuche 2*, une carte de France localise le village (fictif) de Bouzolles – dont le nom est inspiré de celui d'une commune voisine de Maubeuge, Boussois – : il se situe au centre du pays, dans le département fictif du Limarais.

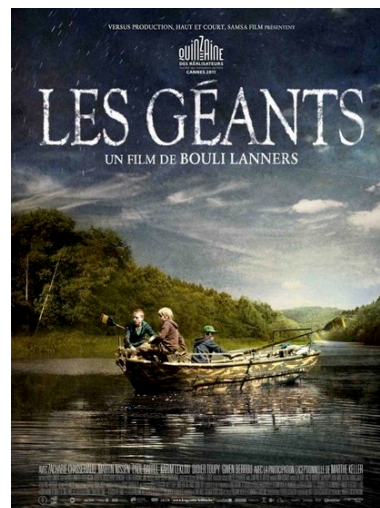
De manière surprenante, cette série de films mobilise donc un imaginaire du Nord déterritorialisé et associé à un village du centre de la France. Ce choix est peut-être une manière d'éviter tout procès en stigmatisation des Ch'tis et toute mauvaise publicité au moment de la sortie des films.

annonce une nouvelle adaptation (sérielle) de *Germinal* tournée dans le nord de la France, l'équipe se montre rassurante et insiste sur son désir de dire autre chose que les versions antérieures, de filmer les décors miniers autrement, « sans tomber dans les clichés misérabilistes du Nord » promet le repéreur Alexandre Billon⁶¹⁹.

2.2 Des cinéastes qui affrontent les clichés pour changer le regard sur la région

Certains cinéastes qui ne reconnaissent pas dans les clichés véhiculés leur perception ou leur vécu de l'espace, proposent une œuvre qui, explicitement, s'inscrit en rupture avec les clichés, comme Bouli Lanners dont nous avons évoqué précédemment deux films, *Eldorado* puis *Les Géants* (figure 89), censés montrer autre chose de la Belgique (francophone en l'occurrence, et de la Wallonie en particulier). Le cinéaste, par ailleurs peintre et engagé dans les combats en faveur de l'environnement, se détourne des décors urbains et industriels dans lesquels est souvent réduite la représentation cinématographique de la Wallonie au profit des espaces moins densément peuplés de l'est (les Hauts Fagnes, l'Ardenne belge).

Figure 89 : Le cinéma de Bouli Lanners : un autre regard sur la Wallonie



L'étude des commentaires déposés par les spectateurs de *Eldorado* sur le site AlloCiné nous permet d'enrichir la réflexion sur le sujet ; l'examen des mots, des discours construits pour

⁶¹⁹ Cité dans *La Voix du Nord*, « Germinal : le tournage de la série de France 2 aura bien lieu dans le Valenciennois », 16/08/2020. Il ajoute : « On est dans une version du roman un peu western, avec des scénarios très dynamiques et de très beaux décors ». <https://www.lavoixdunord.fr/851782/article/2020-08-16/germinal-le-tournage-de-la-serie-de-france-2-aura-bien-lieu-dans-le#:~:text=«%20On%20est%20sur%20une%20version,casting%20devrait%20bientôt%20être%20dévoilé.»>

rendre compte de ressentis individuels après le visionnage de l'œuvre⁶²⁰ nous semble pertinent pour tenter, de manière forcément partielle, de cerner la perception du territoire wallon ainsi filmé.

Les limites de l'exercice ne manquent pas et doivent inciter à la prudence dans l'interprétation ; les commentaires sont souvent anonymes et il n'est guère aisé de cerner le profil de l'internaute ; dans ce cas précis, les réactions proviennent manifestement d'individus cinéphiles qui disposent de références comparatives. Le risque, qui paraît faible ici, est également que les réactions soient biaisées par de « faux commentaires » visant à compenser les réactions négatives au moment de la sortie d'une œuvre discutée. Ajoutons que les commentaires précédemment mis en ligne peuvent influencer sur le discours des commentateurs suivants. On peut toutefois dégager quelques tendances. Nous nous sommes concentrés sur la manière dont les spectateurs qualifient l'espace diégétique – dans ce road movie à travers la Wallonie.

Le film a suscité, à la date du 14 avril 2021, 195 commentaires (postés depuis 2008). Nous en distinguons 77, soit près de 40 %, qui font référence à l'espace, aux décors (*tableau 10*) :

Tableau 10 : La perception du « décor » wallon par les spectateurs du film *Eldorado* (B. Lanners, 2008)

	Nombre d'occurrences dans les 195 messages	Nombre d'occurrences parmi les commentaires, en %	Nombre d'occurrences parmi les commentaires évoquant explicitement l'espace, en %
Évocation de la beauté des paysages ⁶²¹	18	9,2	23,3
La qualité de la manière dont le paysage est filmé	10	5,1	13
Allusions aux États-Unis, aux paysages américains ou à une ambiance américaine ⁶²²	15	7,7	19,5
Le dépaysement, une autre image de la Belgique	13	6,7	17
Le « plat-pays »	7	3,6	9
Le vide, le désert ⁶²³	8	4,1	10,4
L'envie d'y aller	3	1,5	3,9

⁶²⁰ Le marketing lui-même s'appuie aujourd'hui sur ce type de réactions sur les réseaux sociaux pour construire une « destination ».

⁶²¹ Paysage(s)/image(s)/« portrait pictural » associés aux adjectifs « beau », « magnifique », « superbe », « splendide », « incroyable ».

⁶²² Far West, Ouest américain, « un ersatz de Montana », évocations de Wim Wenders, de John Ford.

⁶²³ « Paysages désolés », « no man's land », « campagne » (déserte, verte, abandonnée), « sortie de nulle part », « *Into the wild* ».

Propos négatif sur l'espace filmé : <i>Belgique pas grandie</i> , « que l'on devine sinistrée », « marginal[e] »	3	1,5	3,9
---	---	-----	-----

Source : Allociné, 2021.

Conception et réalisation : N. Marichez, 2021.

Le film de Bouli Lanners, quoique salué par la critique, n'a pas été un grand succès commercial et il convient donc de relativiser l'impact qu'il peut avoir sur l'imaginaire de la Belgique et de la Wallonie au sein d'un public (majoritairement français ici).

En dépit des limites soulignées précédemment, ces données permettent quelques observations. Les spectateurs ont bien saisi ici le projet du réalisateur dont l'œuvre détonne au sein de la production cinématographique et qui met en valeur des paysages belges plus riches et colorés que les clichés habituels. Les paysages que le spectateur – c'est bien ce que recherche Lanners – associera aux paysages nord-américains si souvent montrés au cinéma sont pourtant wallons et invitent à (re)découvrir la région – même si un commentateur résiste à la démonstration :

« on pourrait se penser dans un pays immense comme les USA, alors que l'on se trouve dans une contrée où on n'irait pas forcément chercher le dépaysement, à une simple frontière de chez nous » (veronique.pedredo, 158 critiques, 15 septembre 2008).

« on a envie de visiter la Belgique ! » (spacegirl79, 28 juillet 2008)

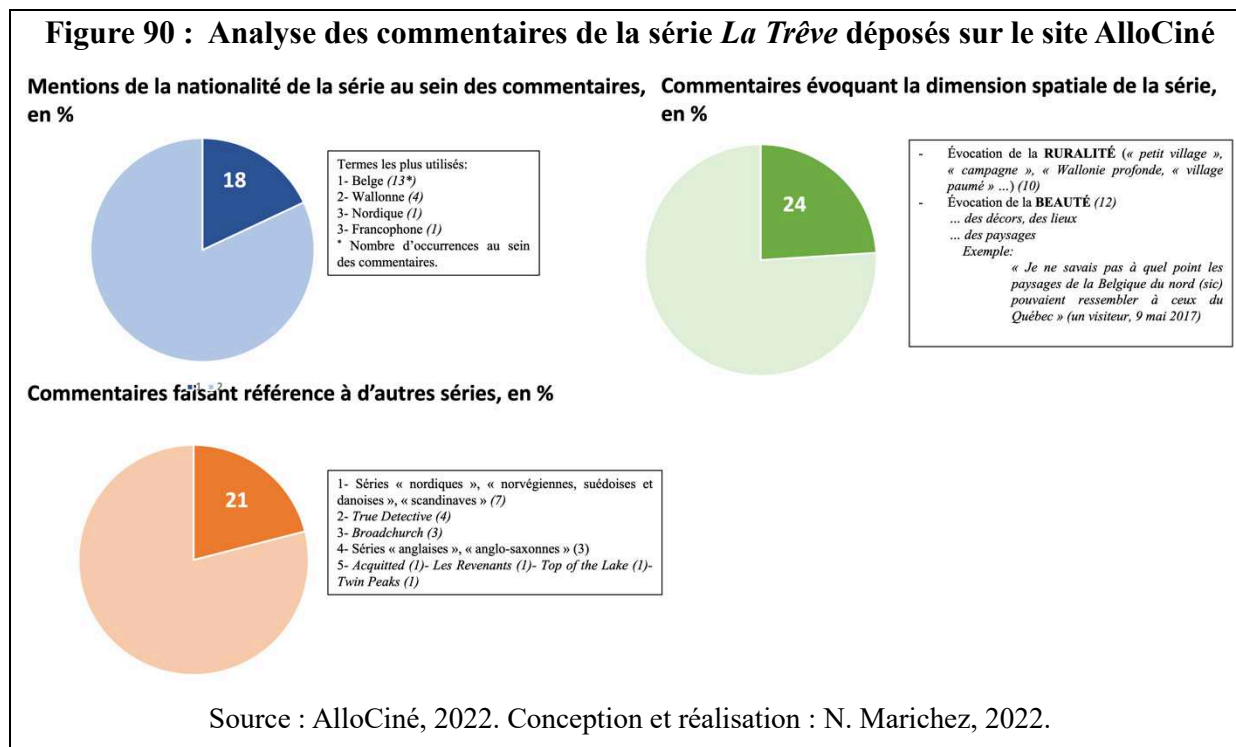
« Que de beaux paysages ; ne serait-ce pas l'Ourthe dans laquelle nos 2 acteurs se baignent ? Certes, le film met en évidence une Ardenne un peu tristonne, un camping déserté, des habitants qui semblent être habités par l'ennui. C'est l'antithèse de la réalité car les Ardennes accueillent tellement de touristes à longueur d'année ! Mais c'était original de mettre en avant ce côté « Ardenne abandonnée » (myrtille27, 25 août 2009).

« ça peut passer quand les paysages sont variés et magnifiques (Wim Wenders) mais avec la Belgique, faut être clair, ça fait pas pareil » (herisson26, 19 juin 2008).⁶²⁴

Un film peut donc contribuer à faire bouger les lignes de l'imaginaire associé à un pays ou à une région en en révélant de nouvelles aménités, même s'il est rare qu'il suffise à agir en profondeur. Dans la mesure où ces œuvres de Lanners ont inspiré les premiers créateurs de séries belges francophones (à succès) – *La Trêve*, *Ennemi Public* –, elles nous invitent toutefois à souligner qu'un changement de regard porté sur l'espace, même confidentiel dans un premier temps, peut marquer d'autres créateurs qui, à leur tour, contribueront à la diffusion d'autres images, d'autres discours sur le territoire régional.

⁶²⁴ Des commentaires comparables accompagnent le film suivant, *Les Géants* : Charlotte Maillet, dans sa critique sur lalibre.be, écrit, le 18/04/2012 : « [...] il se dégage du film une clarté et un lumineux espoir, notamment grâce aux magnifiques paysages nous faisant redécouvrir ce qu'on suppose être notre chère Belgique qu'on a trop souvent tendance à dénigrer. Dès les premiers plans, on est frappé par la beauté qui émane de chaque image. La rivière, élément principal de cette nature omniprésente, se dévoile peu à peu à nous comme un personnage à part entière de l'histoire ».

La capacité d'une série comme *La Trêve* à faire bouger le regard porté sur la Wallonie peut également être évaluée et discutée en nous appuyant, en dépit des réserves soulignées plus haut, sur les commentaires que l'œuvre a suscités sur le site Allociné (figure 90).



Les 58 commentaires analysés s'échelonnent sur plusieurs années, rappelant que la consommation et la découverte des séries s'inscrivent dans une logique de délinéarisation. Ces commentaires sont largement positifs et permettent de dégager quelques indices sur la manière dont cette première fiction issue du Fonds Séries FWB-RTBF peut faire évoluer les représentations. L'analyse des discours montre que, à bien des égards, les objectifs fixés par le Fonds Séries et par les auteurs de *La Trêve* semblent atteints. Une part non négligeable des commentateurs saluent la capacité des créateurs à concevoir une série belge à la hauteur de séries nordiques ou anglophones (qui disposent d'un budget plus conséquent). La part élevée de critiques insistant sur la « beauté » des paysages ardennais révélés par la série suggère bien qu'une telle œuvre peut agir sur le regard porté sur le territoire filmé. Il faut toutefois souligner que ces commentaires ne sauraient refléter la diversité des spectateurs, qu'il n'est pas évident que cette expérience de téléspectateur suffise à bouleverser en profondeur ses représentations spatiales, et encore moins que la série à elle seule soit capable d'agir significativement sur l'imaginaire collectif.

D'ailleurs, si les critiques sont largement positives, des réactions plus mitigées se sont également exprimées⁶²⁵. Celles-ci naissent du décalage entre la beauté de la nature et la noirceur des habitants d'Heiderfeld. Tout se passe comme si la série, capable d'impulser une forme de démarginalisation à l'échelle de la Wallonie (en évitant les clichés sur la région, en visibilisant ses marges de nature méconnues à l'échelle internationale et en intégrant le territoire à la géographie des tournages de séries), pouvait aussi être ressentie comme vectrice de marginalisation/stigmatisation à plus grande échelle, celle du territoire mis en scène et notamment de la Gaume. Pour B. d'Aoust, ce type de réactions s'explique ainsi :

« La Belgique a été très peu représentée dans des fictions qui ont eu du succès [...] les gens sont prêts à croire qu'un psychopathe vit dans une petite ville du fin fond du Texas parce que c'est loin de chez eux ; ils se doutent bien que le Texas n'est pas que comme cela, que cette ville texane n'est pas peuplée que de psychopathes, mais ils l'acceptent ; alors que quand ce territoire devient le village d'à côté de chez eux, ou une représentation de ce que pourrait être leur village, il y a un questionnement, un manque d'habitude »⁶²⁶.

Le scénariste pointe ici la susceptibilité d'habitants qui se sentent agressés, presque violés dans leur identité, dès lors que l'on utilise leur territoire comme arène. En ce sens, ces nouvelles séries belges francophones pourraient apprendre aux habitants à prendre de la distance, à accepter de laisser « leur » territoire être utilisé comme décor pour raconter quelque chose ; c'est, cette fois, le regard de l'habitant du territoire de tournage qui est amené à changer à la faveur des tournages.

3. L'essor des tournages de films et de séries au service de l'image de la région ?

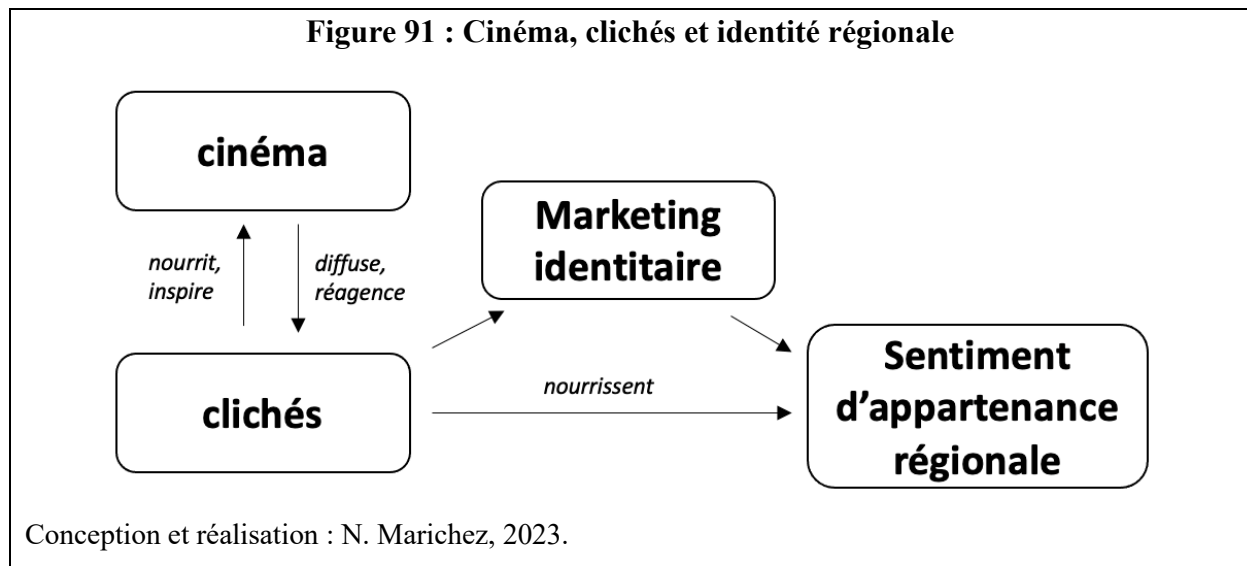
Ces débats sur l'impact potentiellement problématique qu'une œuvre pourrait avoir sur l'image de la région nous paraissent pourtant – même s'il y aura inévitablement d'autres polémiques comparables dans le futur – dépassés. Dans les deux régions, les tournages de films et de séries semblent désormais clairement perçus – quels qu'en soient les sujets et les images qu'ils véhiculeront peut-être – comme des atouts voire des vecteurs de démarginalisation, comme le montrent les aides conséquentes accordées à la production audiovisuelle et cinématographique.

⁶²⁵ Elles inspirent un numéro de l'émission *Au Pays de Nulle part*, « podcast dédié à la ruralité », qui invite B. d'Aoust à répondre aux critiques en mars 2020.

⁶²⁶ B. d'Aoust, entretien le 2/9/2021.

3.1 Des films au service d'une identité régionale ?

Si l'image parfois négative qu'ils en diffusent ne permet pas nécessairement d'en faire des vecteurs d'attractivité, certains films – et notamment *Bienvenue chez les Ch'tis* – peuvent nourrir un sentiment d'appartenance que les services de communication de la région peuvent essayer d'associer à d'autres discours, de réorienter. S'il y a parfois un « choc des images », le cinéma n'est pas, au contraire, un frein à la construction d'une identité territoriale que les collectivités cherchent à valoriser (*figure 91*).



Le cinéma et les séries, tout comme la musique ou la littérature, peuvent contribuer à la construction et à la promotion d'une identité nationale⁶²⁷ mais aussi d'une identité régionale. *Bienvenue chez les Ch'tis* a sans doute été le vecteur – plus que le créateur – d'un tel sentiment de (pseudo) identité territoriale⁶²⁸ qu'il promet et renforce dans le même temps en mobilisant et en réagénant ces clichés. Luc Gwiazdzinski rappelle d'ailleurs que la construction d'une identité territoriale se nourrit souvent d'éléments folkloriques, au risque d'un décalage entre cette image construite, figée dans un passé plus ou moins mythifié et la réalité, notamment les

⁶²⁷ Le succès de la K-Pop est d'abord venu de l'étranger où cette musique s'est exportée avec succès et fut associée à une Corée « cool », favorisant dans un second temps un changement de regard sur cette musique et une (ré)appropriation dans son pays d'origine, contribuant à la promotion d'une identité sud-coréenne remodelée par l'Hallyu. Cet exemple rappelle que ce qui est perçu depuis l'extérieur comme un trait singulier, attractif, identitaire d'un territoire peut finir par être intégré comme tel dans par les habitants du territoire en question. En un sens, la notion de « belgitude » peut également être perçue comme une volonté de créer une « identité culturelle » à partir de traits – de faiblesses – pointés depuis l'extérieur mais finalement transformés en force et en éléments identitaires.

⁶²⁸ Elle repose notamment sur le « ch'timi », élément d'appartenance des Nordistes même s'il « irrite certains par son caractère familier et trop populaire » (Dewailly, 1985, p. 103).

réalités économiques – l'autre risque résidant dans la création d'une « identité ghetto » excluante, qui compliquerait l'intégration au reste du territoire national (Gwiadzinski, 1998). Nous notons que le retour du ch'ti (picard), au moment où il s'efface dans les usages sur le territoire, s'invite dans plusieurs films remarquables dans les années 2000, d'abord de Bruno Dumont puis de Dany Boon (alors que Zola comme Claude Berri ou que la récente série *Germinal* y avaient renoncé). Si son utilisation peut être perçue comme une source de moquerie ou de stigmatisation, il est aussi pensé comme un trait de l'identité du Nord-Pas-de-Calais à valoriser. Interrogé sur le succès du film de Dany Boon et sur ses propres œuvres, Bruno Dumont explique, dans une interview au *Point* en 2014 :

« Ces films marchent parce qu'ils ont pour eux la puissance de l'identité. Le problème de la mondialisation, c'est qu'elle a créé une esthétique molle où tout est pareil. En réalité, il en va du cinéma comme de l'alimentation : les gens ont besoin que cela sente le cuir, le terroir »⁶²⁹.

Ce cinéma répondrait alors à une demande d'identités fortes (r)assurant la diversité culturelle face à une mondialisation soupçonnée de causer une uniformisation culturelle.

Le conseil régional a d'ailleurs cherché à intégrer le film de Dany Boon dans la promotion d'une « identité territoriale » qui est aussi un « construit géopolitique » (Guermond, 2006) par des acteurs régionaux qui mobilisent volontiers les clichés⁶³⁰.

Si le film renforce l'identification de la région Nord-Pas-de-Calais à l'échelle nationale, il serait intéressant d'étudier la manière dont le cinéma et les séries pourront/pourraient contribuer à l'identification de la nouvelle région Hauts-de-France dont la construction d'« une image harmonieuse et [...] fondée sur une identité territoriale singulière et cohérente » (Le Nozach, 2019) est, comme pour toutes les nouvelles régions, un enjeu.

En Wallonie, le cinéma est aussi, pour Wallimage, une manière d'assurer la visibilité et la valorisation de la région à une échelle à la fois nationale et internationale.

⁶²⁹ *Le Point*, 24/10/2014.

⁶³⁰ Le livre de Pierre-Jacques Hélias, *Le cheval d'orgueil* (1975) – adapté au cinéma par Claude Chabrol et tourné en pays bigouden en 1980 dans la région de Quimper – fut souvent cité dans les années 1970, époque de transformations profondes de la région bretonne (la phase de démarginalisation est favorisée par les politiques d'aménagement du territoire), comme un accélérateur de changement d'image, au grand dam du poète Xavier Grall qui lui répond en 1975 avec *Le Cheval couché*, dans lequel il reproche à l'écrivain sa vision ethnographique « passiste » du pays bigouden.

3.2 Essor des tournages et nouvelle image des régions qui les accueillent

Les deux régions investissent de plus en plus pour capter un nombre croissant de tournages et communiquent volontiers sur cet essor. Elles se présentent toutes les deux comme des « terres de tournages », qualificatif qui s'intègre dans une nouvelle image de marque⁶³¹, à la fois preuve (et vecteur) de l'attractivité grandissante du territoire ; le Nord-Pas-de-Calais (puis les Hauts-de-France) s'illustre dans ce domaine en figurant régulièrement, dans les classements, parmi les régions françaises soutenant le plus la création audiovisuelle et cinématographique et recevant le plus de tournages de fictions. En termes de communication, l'essor de ces derniers s'intègre sans mal dans un récit vantant les dynamiques économiques positives sur le territoire. En Wallonie, l'organisation de l'événement « Wallywood On Tour(ne) » en 2019 visait également à faire connaître à l'ensemble de la population ce nouveau statut de terre de tournages de la Wallonie et les points forts de la région dans ce domaine (ses entreprises de post-production en particulier).

Accueillir un nombre croissant de tournages de films et, désormais, de séries, c'est aussi, naturellement, renforcer la visibilité médiatique de la région⁶³². Dans leur communication, les deux régions ne manquent pas de s'associer au succès populaire ou aux récompenses prestigieuses obtenues par les œuvres produites (et parfois coproduites par elles-mêmes) sur leur territoire. Le film *Dunkerque* hier, la série *HPI* aujourd'hui, éloignés des clichés misérabilistes, sont ainsi volontiers promus et valorisés dans la communication régionale des Hauts-de-France.

La diffusion des œuvres accueillies souligne systématiquement le rôle de mécènes des collectivités, le soutien apporté par Pictanovo et la région Hauts-de-France ou de Wallimage (pour la région wallonne) apparaissant dès les premières images du générique.

Sans intervenir dans l'écriture du scénario, les régions peuvent favoriser une diversification des œuvres accueillies ; c'est ce qu'est parvenu à accomplir la Fédération de Wallonie-Bruxelles grâce à son Fonds Séries. Celui-ci encourage les porteurs de projets à explorer et filmer, au-delà de la seule Ardenne belge, des territoires jusqu'ici peu visibles.

⁶³¹ La limite est toutefois que de nombreuses régions, françaises comme belges, cherchent également à se présenter comme des « terres de tournage », cette caractéristique devenant un nouvel objet de compétition territoriale.

⁶³² La semaine du 20 janvier 2021, le Journal télévisé de France 2 consacre sa rubrique « Magazine » aux lieux de tournage ; la région Hauts-de-France est à l'honneur à trois reprises, à travers la ville de Bergues (*Bienvenue chez les Ch'tis*), le Bassin minier (pour le film et la série *Germinal*) puis pour promouvoir la nouvelle saison de la série *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*.

Cette dynamique encouragée et médiatisée des tournages est à la fois un signe et un accélérateur de la reconversion du territoire, ici dans le domaine des industries créatives. Elle est rendue possible par des investissements forts en faveur de la création, de l'aménagement d'équipements et de sites qui rendent envisageable la production entière ou partielle d'une œuvre sur le territoire régional.

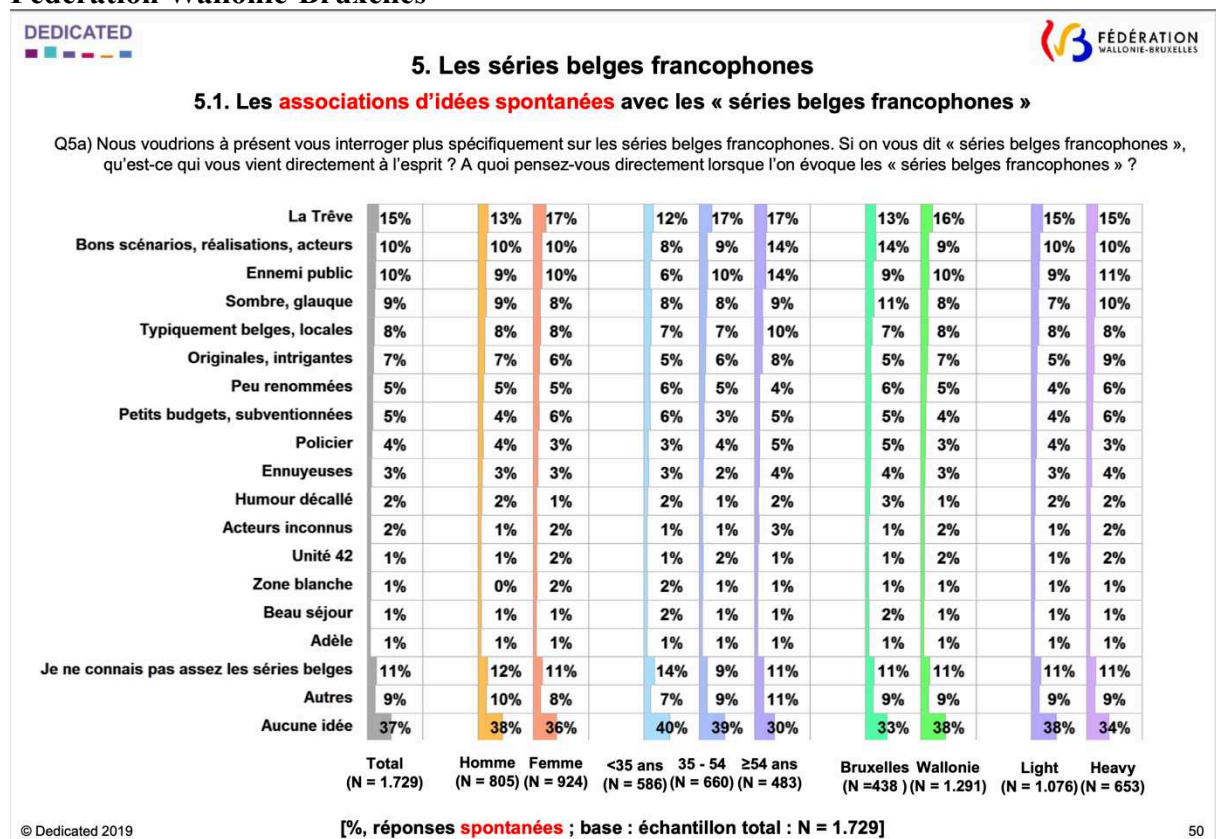
En retour, les tournages qui se multiplient doivent rassurer les producteurs, permettre à la région de se faire (re)connaître⁶³³ pour attirer d'autres professionnels du cinéma (et d'autres tournages) mais aussi favoriser l'éclosion de talents (encouragée par les formations développées dans chaque région) et le développement de métiers et de nouvelles filières qui accéléreront la reconversion.

En Wallonie, les tournages des nouvelles séries belges encouragées par le Fonds FWB-RTFB ont stimulé les activités liées à l'écriture (création d'une master class, d'un Atelier de Formation à la RTBF pour faire naître un vivier d'auteurs), à la postproduction (le Pôle Image de Liège par exemple), mobilisant des entreprises de la région (Wallitec pour les voitures traveling, BENUTS pour la création des génériques, Macadamcar pour la location de loges mobiles). Le Fonds Séries favorise ainsi l'émergence d'un écosystème des séries belges francophones (dont Bruxelles reste toutefois le pôle principal) et la naissance d'un « star-system » francophone permettant de faire (re)connaître des comédiens, de les garder en Belgique et contribuant au rayonnement de la région. Pour des spécialistes du cinéma comme Philippe Reynaert, la série *La Trêve* constitua même « une charnière »⁶³⁴ (figure 92), capable de faire (re)connaître un savoir-faire de la Belgique francophone et de changer le regard sur sa production audiovisuelle. La fierté avec laquelle les créateurs de *La Trêve* évoquent sa diffusion en Flandre exprime également une forme de revanche artistique, du moins de rattrapage, sur le voisin flamand jusqu'alors en avance en matière de production de séries.

⁶³³ 72 % des professionnels du secteur connaissent l'investissement de la région Hauts-de-France dans les industries créatives (« Séries Mania. Son impact sur le territoire et le tourisme », 2021).

⁶³⁴ « C'est une charnière. Si un jour j'écris une histoire du cinéma belge, un chapitre sera consacré à *La Trêve* » (P. Reynaert, interviewé par Alexis Seny pour le site Branchés culture, 8/3/2020).

Figure 92 : Une reconnaissance des séries belges francophones au sein du public de la Fédération Wallonie-Bruxelles



Source : « Étude de l'image et de l'attractivité du cinéma belge francophone », Dedicated, Fédération Wallonie-Bruxelles, avril 2019 [en ligne]
https://audiovisuel.cfwb.be/fileadmin/sites/sgam/uploads/Ressources/Publications/Etudes/Image_cinema_belge_2019.pdf

Les tournages et leurs dynamiques peuvent donc aisément être insérés dans des stratégies de marketing territorial visant à « vendre » une autre image du territoire, présenté comme une région inspirante, créative, une terre de tournages propice à des succès de plus en plus divers⁶³⁵. Cette image est renforcée par l'organisation de grands événements d'ampleur régionale comme le festival Séries Mania depuis 2018, lors duquel la ville de Lille se drape dans l'univers des séries du moment ou le festival CineComédies depuis 2018 (*photographie 16*)⁶³⁶.

⁶³⁵ Godefroy Vujcic, le directeur général de Pictanovo, souligne le rôle de la région comme « laboratoire » observé à l'échelle nationale (création du CRRAV dès 1985, expérimentation du dispositif « 1 euro du CNC pour 2 euros engagés par la Région », première région ayant créé un fonds en faveur du jeu vidéo), entretien le 26/05/2021.

⁶³⁶ La naissance d'illustres comédiens dans le Nord-Pas-de-Calais (Dany Boon à Armentières, Etienne Chatiliez à Roubaix, Philippe Noiret à Lille, Pierre Richard à Valenciennes) est l'un des facteurs justifiant l'implantation de ce dernier événement dans la capitale de la région.

Photographie 16 : L'association de la région Hauts-de-France (le siège du conseil régional Lille) à l'univers des séries à la faveur du festival Séries Mania



Source : photo sur le compte Twitter des Hauts-de-France, 19/07/2021.

Conclusion

Si quelques œuvres à succès ont pu faire débat à l'échelle régionale, diffusant à une échelle nationale voire internationale une image du territoire décalée (les films de la « belgitude »), folklorique ou caricaturale (les films de Dany Boon), passéiste (*Germinal*) ou misérabiliste (le cinéma du réel), leur impact réel est pourtant discutable tant leur perception et leur réception ne furent jamais univoques. Ces quelques œuvres assurent et renforcent dans le même temps la visibilité, la singularité, l'identification du Nord-Pas-de-Calais (des Hauts-de-France demain ?) et, dans une moindre mesure, de la Wallonie. Les éléments de marginalité qu'elles mobilisent ou la marginalisation passée dont elles s'inspirent sont loin d'être nécessairement des freins à l'attractivité du territoire et peuvent même être perçus, par les habitants comme par une partie des acteurs politiques, comme des éléments identitaires – valeurs, culture, folklore, histoire, patrimoines – susceptibles de rassembler la population et de nourrir un sentiment d'appartenance. Si le cinéma ne montre pas la diversité ni la réalité du territoire, s'il sous-représente certains de ses points forts, il contribue toutefois à la création ou à la transmission d'un imaginaire collectif. Il est bien un miroir, certes déformant, réducteur et donc critiquable, du territoire régional.

Si, par nature, la fiction audiovisuelle ne saurait renvoyer l'image souhaitée par les acteurs politiques ou économiques, si on ne saurait lui demander d'être la vitrine du dynamisme, de la diversité et de l'attractivité des régions, l'accueil et l'augmentation des tournages sont bien devenus des enjeux dans les deux territoires. Nord-Pas-de-Calais (et désormais Hauts-de-

France) comme Wallonie se présentent volontiers comme des « terres de tournage » d'œuvres de plus en plus nombreuses et diverses. Ainsi, la part de la production filmique alimentant l'image de territoires en crise, déjà minoritaire au sein du corpus, devrait poursuivre sa décréue dès lors que les stigmates du passé s'effaceront ; par ailleurs, les séries (et les téléfilms) tendent, nous l'avons vu, à renouveler les mises en récit et les mises en image du territoire. L'accueil des tournages contribue aussi à renouveler l'image des régions dans la mesure où elles peuvent se présenter dans ce domaine comme des territoires attractifs, cinégéniques, cumulant décors, main d'œuvre, équipements et politiques de mécénat reconnues (Pictanovo, Wallimage, CCA), parvenant manifestement à s'imposer dans le secteur des industries culturelles et créatives. En ce sens, s'ils restent parfois les miroirs d'une marginalisation passée (et pas encore totalement enrayée), cinéma et séries sont clairement perçus comme des signes et des vecteurs d'attractivité.

Les tournages peuvent alors être pensés comme des vecteurs de « démarginalisation » à double titre : d'abord, ils favorisent une diversification des récits et des images renvoyés du territoire qui permet de diluer les clichés passésistes et de faire bouger les lignes des imaginaires régionaux ; surtout, ils s'inscrivent dans le processus de reconversion économique, en reflétant et accélérant une intégration des deux régions dans de nouvelles filières, audiovisuelles en particulier.

CHAPITRE 3

MARGINALISATION, STIGMATISATION, VALORISATION : LES EFFETS DU TOURNAGE SUR L'IMAGE DE LA MARGE QUI L'ACCUEILLE

Introduction

En août 2021, le quartier du Chemin Vert à Boulogne-sur-Mer devient le principal lieu de tournage de *Les Pires*, premier long métrage de Lisa Akoka et Romane Gueret. Ce quartier est bien une marge du nord de la ville où ont été dressées entre 1945 et 1974 de grands ensembles sur des terres épargnées par l'urbanisation ; devenu un « espace de marginalisation sociale » (Deboudt, 2010), identifié comme zone de sécurité prioritaire en 2012, il fait l'objet d'opérations de réhabilitation dès les années 1980 et d'un grand projet de rénovation urbaine piloté par l'ANRU (Agence nationale pour la rénovation urbaine) depuis les années 2000⁶³⁷. Si le film est parfois comparé, dans les critiques, aux œuvres de Dumont ou des Dardenne⁶³⁸, c'est non seulement parce qu'il est ancré dans une marge du « Nord » et filme des figures de marginaux, mais aussi parce qu'il paraît « réaliste », recrutant par exemple, comme Bruno Dumont, des amateurs aux parcours de vie sinueux pour incarner les personnages principaux. Dans une mise en abyme qui brouille les frontières entre réalité et fiction (*figure 93*), l'œuvre raconte l'arrivée d'un cinéaste belge (dont le titre du film sera *À pisser contre le vent du nord*) au sein d'un « quartier populaire de Boulogne » sinistré – renommé Cité Picasso à l'écran – dans lequel il procède au casting des enfants qui seront les personnages principaux de son long métrage.

⁶³⁷ Les auteurs parlent d'un « quartier de relégation sociale à la périphérie de Boulogne-sur-Mer ». Le taux de chômage en 1999 y était de 47,6 % (contre 24,6 % à l'échelle de la commune et 13,4 % en France).

⁶³⁸ « On pourrait être dans les paysages brouillardoux de la Somme de Bruno Dumont ou dans la banlieue de Liège des frères Dardenne », *Le Monde*, 7/12/2022

Figure 93 : La mise en abyme d'un tournage dans la marge (*Les Pires*, 2021)



La presse suit, aux côtés de l'équipe du film, la fausse équipe de tournage préparant la scène finale du lâcher de pigeons ; les habitants du quartier du Chemin-Vert assistent à la prise et apparaissent dans le même temps comme figurants.

Source : *La Voix du Nord*, août 2021.

La venue d'un cinéaste et son choix de ne retenir pour son film que les « pires » enfants du quartier (des « cassos » comme on les appelle dans le film) intriguent et suscitent des inquiétudes. Les habitants s'interrogent sur ses motivations et on craint la stigmatisation que risque d'accentuer ce tournage alors que la Cité Picasso constitue déjà une marge. Un échange entre les personnages, dans l'avant-dernière scène du film rend compte des difficultés de filmer une marge :

Une habitante, membre d'une association :

« Y'a des gens qui sont pas super enthousiastes du film que vous faites... »

La membre de l'équipe du film :

« Ah bon, pourquoi ? »

L'habitante :

« Bah tu sais, avec les associations, les éducateurs, les employés de la mairie, on fait un boulot quotidien pour que l'image du quartier change, mais en fait, ce que vous faites là, ben ça stigmatise, donc, ouais, y'a des gens qui sont en colère, mais faut s'mettre à leur place aussi. Quand on bosse dans l'quartier, on voit bien qu'il est beau, qu'y a des gens comme vous et moi, qu'y a des aspirations, y'a des rêves... »

Une autre habitante :

« Les filles de mon équipe de gymnastique, elles sont en haut du podium régional, par exemple, c'est quand même mieux d'montrer ça que d'montrer des délinquants... »

La membre de l'équipe du film :

« Je sais pas si vous vous rendez-compte mais ils [les enfants retenus pour le film] ont été choisis parmi des centaines et des centaines d'autres enfants donc on les montre les talents de Picasso d'une certaine manière. [...] J'veis vous raconter un truc ; quand on est allés dans les collèges pour faire les castings, le type du rectorat de Lille, il nous a refusé l'accès ; il a dit « non », genre, « ça ne me plait pas, vous viendrez pas » et il nous a écrit, mais noir sur blanc, « c'est pas parce que ces enfants existent qu'il faut les montrer ».

[*Réaction de la salle* : « c'est pas beau... »]

En fait, ce que vous êtes en train de me dire, c'est un peu la même chose... »

L'habitante :

« C'est pas c'qu'on dit ; c'est juste que nous, en fait, c'qu'on fait, c'est tirer le quartier vers le haut en favorisant la mixité sociale ; pour ça, y faut éviter de décourager les gens plus riches de venir s'installer ici, et quand on surfe sur les stéréotypes qu'on a sur les quartiers, ben c'est c'qui se passe ».

Les peurs ainsi exprimées par les personnages résonnent avec les critiques qui furent effectivement formulées à l'encontre de Lise Akoka et de Romane Gueret lorsqu'elles tournèrent, à Valenciennes, le court-métrage *Chasse Royale* qui inspira ce premier long métrage.

Filmer la marge – une marge urbaine ici, dans une ville du Nord – risque en effet de susciter ce type de craintes et de reproches, y compris de la part d'habitants qui peuvent, une fois l'œuvre diffusée, se sentir trahis ou insultés⁶³⁹. Le tournage est alors accusé de nourrir une marginalisation symbolique du quartier et de ses habitants, empêchant d'intégrer le territoire dans d'autres récits.

Pourtant, le(s) cinéaste(s), dans le film comme dans la réalité, s'en défendent ; Lise Akoka et Romane Gueret, conscientes des enjeux en termes d'image, interrogent à travers les mots de leurs personnages leur propre regard sur la marge ; elles entendent ici ne pas noircir la mise en récit du quartier – le film n'est pas dénué d'humour – sans pour autant nier les difficultés économiques réelles, les singularités socio-spatiales et culturelles qui inspirent justement l'œuvre. La marge urbaine retenue comme lieu de tournage détonne d'ailleurs par ses potentialités atypiques (Deboudt, 2010) qui pourraient être valorisées à l'écran – elles évoquent en entretien la proximité immédiate de la mer censée donner au film une « ambiance de vacances » ; les discours que les habitants (dans l'œuvre) tiennent sur la marge qu'ils habitent

⁶³⁹ Lors de la projection de *Chasse royale*, des habitants du quartier « déploraient que le film les fasse passer pour des « cas sociaux », salissant l'image de leur communauté. Des acteurs sociaux nous ont reproché le fait que ce type de film n'œuvre pas dans le sens de la valorisation du quartier. Or, de notre côté, il nous importait beaucoup de rendre visibles ces enfants, de leur donner la parole et nous avions la sensation de n'avoir rien montré de plus que la réalité » (L. Akoka et R. Gueret, *Les Pires*, dossier de presse).

permettent de suggérer un vécu qui n'est pas nécessairement triste ou douloureux (« c'est beau ici », « y'a des gens comme vous et moi »)⁶⁴⁰.

Pourtant, les caractéristiques et les dynamiques réelles du Chemin-Vert apparaissent assez peu à l'écran. La valorisation de sa situation géographique et de son « potentiel d'aménités environnementales » (Deboudt, 2010) impliquerait un changement d'échelle, de cadrage, que le film ne propose pas. Par ailleurs, les transformations profondes du quartier depuis une vingtaine d'années, portées par des projets urbains valorisés par les acteurs locaux⁶⁴¹, sont invisibles ; les quartiers limitrophes qui ont bénéficié de la rénovation urbaine (Transition en particulier, *figure 94*) restent dans le hors-champ tandis que l'arène se limite à un quartier plus dégradé (Aiglon et Triennal, quartier « enclavé, stigmatisé, présentant des problématiques sociales fortes »⁶⁴²) qui n'a pas encore été rénové. Ce choix n'est en rien illogique, encore moins illégitime : l'intrigue exige ce type de « décor » qui reste bien, à Boulogne-sur-Mer comme dans bien d'autres villes françaises, une réalité. Il peut toutefois poser problème dans la mesure où la visibilité donnée par un film à ce seul quartier, isolé de son contexte territorial, risque de diffuser ou de renforcer une image externe répulsive de l'ensemble du Chemin Vert, déjà souvent « pointé du doigt » localement, au moment même où les acteurs politiques ont engagé une action forte et profonde sur le territoire pour le transformer et mieux l'intégrer à la ville ; le film aurait également pu nourrir un sentiment de stigmatisation en interne – risque que les deux réalisatrices abordent explicitement dans leur récit par la voix des personnages, celle-ci permettant aussi de rappeler au spectateur que ce qui lui est montré est un choix, forcément réducteur.

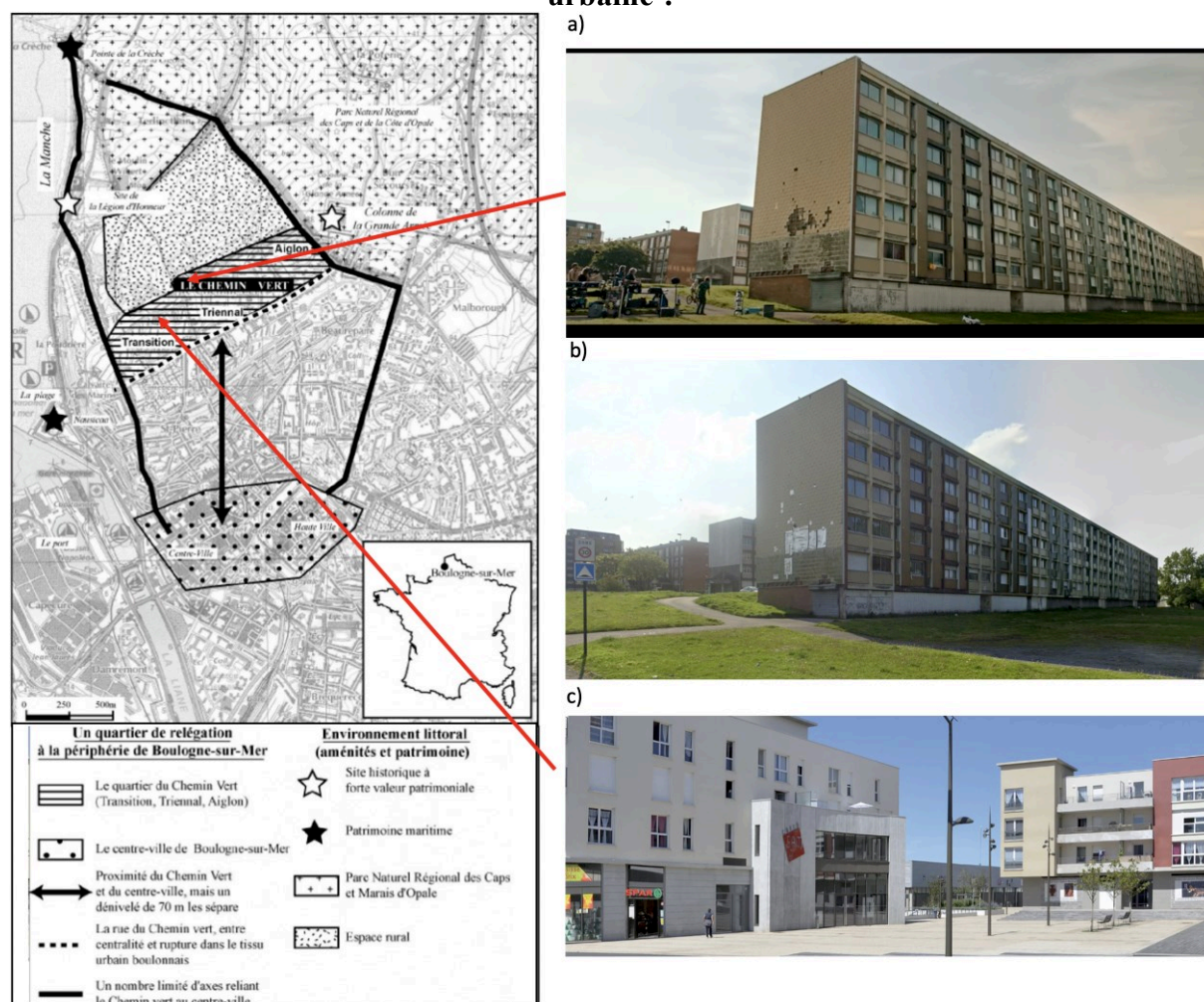
Pourtant, comme dans le film, le tournage dans le quartier du Chemin Vert a pu être mené à son terme sans difficulté majeure. Cet événement suivi par les médias régionaux est vécu comme une animation singulière par les habitants qui assistent à la mise en décor de leur territoire du quotidien, profitent du concert gratuit du rappeur Rémy – organisé pour les besoins d'une courte scène – dans la salle voisine du Carré Sam ou encore d'un lâcher de pigeons qui clôt le film.

⁶⁴⁰ « Nous ne voulions pas d'un film gris et triste [...]. Nous avons envie que, visuellement, le film soit solaire et flirte avec la comédie estivale et le *teen movie*. [...] Ce quartier est cinégénique, avec ces immeubles aux couleurs prononcées, et les visages de nos acteurs sont très beaux ; il nous importait que toute cette beauté soit magnifiée. Et puis, en bord de mer, sur la Côte d'Opale où nous avons tourné, la lumière est joueuse. On entend aussi des mouettes pendant tout le film ! » (L. Akoka et R. Gueret, *Les Pires*, dossier de presse).

⁶⁴¹ Site de la ville de Boulogne-sur-Mer, 2023 : <https://www.ville-boulogne-sur-mer.fr/votre-mairie/grands-projets/la-renovation-urbaine/le-quartier-de-transition>

⁶⁴² Site Internet de la ville de Boulogne-sur-Mer, « Triennal : une rénovation d'ampleur », 2023, <https://www.ville-boulogne-sur-mer.fr/votre-mairie/grands-projets/la-renovation-urbaine/le-quartier-de-triennal-et-de-l-aiglon/156-triennal-une-renovation-d-ampleur>

Figure 94 : Les Pires, une invisibilisation à l'écran de la requalification de la marge urbaine ?



À gauche, « Le quartier du Chemin Vert à Boulogne-sur-Mer. Localisation, insertion dans l'espace urbain bouloonnais et relations avec l'environnement littoral ». Source : Deboudt *et al.*, 2010.

a) Image extraite du film *Les Pires* (2022). « Waouh » : l'équipe de tournage admire le pignon d'un immeuble dégradé aux qualités manifestement cinégéniques.

b) Image de Google Maps (mai 2023). La barre d'immeuble vue depuis la rue Fabre d'Églantine, dans une partie du quartier qui n'a pas encore fait l'objet d'une opération de rénovation.

c) Image présentée sur le site Internet de la ville de Boulogne-sur-Mer, « Transition : un quartier en plein essor » (consulté le 08/07/2023) : le quartier Transition a fait l'objet d'un ambitieux programme de rénovation urbaine visant à renforcer sa centralité. Il est peu visible dans le film en dehors de la salle de spectacles Carré Sam où se tient le concert du rappeur Rémy.

À sa sortie, *Les Pires*, tout en suggérant et confortant la marginalité du territoire filmé – mais en veillant à tenir à distance les clichés misérabilistes –, a pu avoir des effets positifs sur la marge et son image, externe comme interne. Il met en lumière des enfants de la région aux parcours difficiles et montre que le cinéma peut bouleverser la vie des habitants d'un quartier défavorisé. Le Chemin Vert, au cœur de la fabrication de l'œuvre, bénéficie d'une visibilité exceptionnelle et est associé aux récompenses décernées au film (le prix Un certain regard du festival de Cannes en 2022). Les critiques éventuelles sont aussi allégées, nous semble-t-il, par

la situation du quartier filmé promis à une transformation imminente et à une amélioration prochaine du cadre de vie des habitants. Cette démarginalisation à venir (dans le cadre du nouveau plan de Rénovation urbaine ANRU2) réduirait en quelque sorte le risque d'un sentiment de stigmatisation des habitants de cette marge mise en lumière à la veille de sa réintégration.

Ce film illustre bien l'enjeu d'image que représente un tournage dans un espace effectivement en marge. La visibilité forte qui peut lui être accordée à cette occasion peut être un atout à différents égards et peut faire changer le regard souvent posé sur l'espace mais il peut aussi produire l'effet inverse et en souligner davantage la marginalisation ou la marginalité (répulsive).

Nous interrogerons ici, au sein même de régions parfois enfermées dans des clichés réducteurs évoqués dans le précédent chapitre, les effets possibles d'un tournage de film ou de série sur l'image ou l'imaginaire de l'espace en marge à plus grande échelle géographique.

1. Le tournage comme source de visibilité

Dans un contexte de mise en concurrence des territoires exacerbée par la mondialisation libérale, les acteurs territoriaux sont soumis à une « injonction à l'attractivité et au rayonnement » (Mortelette, 2019), qualités jugées indispensables pour accueillir capitaux, investisseurs, touristes et populations nouvelles. L'attractivité implique d'exister dans ce contexte concurrentiel, de se démarquer en affichant sa singularité, en valorisant une identité qui pourrait être la source d'une « rente de monopole » (Harvey, 2020). Les techniques de marketing territorial sont dès lors des outils volontiers mobilisés pour promouvoir le territoire en lui fabriquant une image de marque.

L'accueil d'un ou de plusieurs tournages et, le cas échéant, l'apparition dans une œuvre filmique ou sérielle, peut d'abord assurer ou accroître la visibilité du territoire, préalable possible à l'attractivité et au rayonnement.

1.1 Sortir de l'ombre

L'accueil d'un tournage et, éventuellement, la diffusion du film ou de la série qui en découlent, accroît presque nécessairement, mais avec une intensité, une durée, une portée et

une exploitation très variables, la visibilité voire la notoriété du territoire concerné (la commune, le quartier, le site).

Précisons d'emblée que cette visibilité ne garantit pas la notoriété, n'est pas nécessairement perçue comme positive par les acteurs du territoire et n'est pas toujours souhaitée par les habitants ni par les élus – même si l'autorisation de tourner suscite souvent l'espoir de retombées au moins médiatiques ; chaque territoire ayant ses caractéristiques propres, l'enjeu n'est pas le même pour une métropole, pour une ville post-industrielle marginalisée, pour une ville moyenne en quête d'attractivité ou une commune périurbaine dont les habitants seraient attachés à leur « tranquillité » ; dans le cas d'un espace en marge (ville, commune, quartier, site), si le temps du tournage est plutôt celui de de retombées immédiates bienvenues et peu risquées, la visibilité forte qu'assurera l'œuvre une fois diffusée peut paradoxalement lui nuire et accroître un sentiment de stigmatisation au sein de la population comme l'illustre *Les Pires* ; elle peut donc, pour cette raison ou pour d'autres, être jugée indésirable, toute publicité – ici incontrôlée et produite indépendamment des acteurs locaux – n'étant pas, contrairement à une idée reçue, nécessairement bonne à prendre.

La langue anglaise dispose, pour évoquer la visibilité et la notoriété nouvelles acquises par quelque chose ou par quelqu'un d'une formule imagée « to put on the map » qui semble particulièrement adaptée pour les espaces que nous étudions ici ; le lieu – là où le tournage se tient et/ou où l'œuvre qui en découlera se passe – peut devenir un repère au sein des cartes mentales des individus.

Dans le périmètre étudié, l'un des exemples les plus évidents de notoriété forte assurée par un tournage et par un film unique est celui de Bergues.

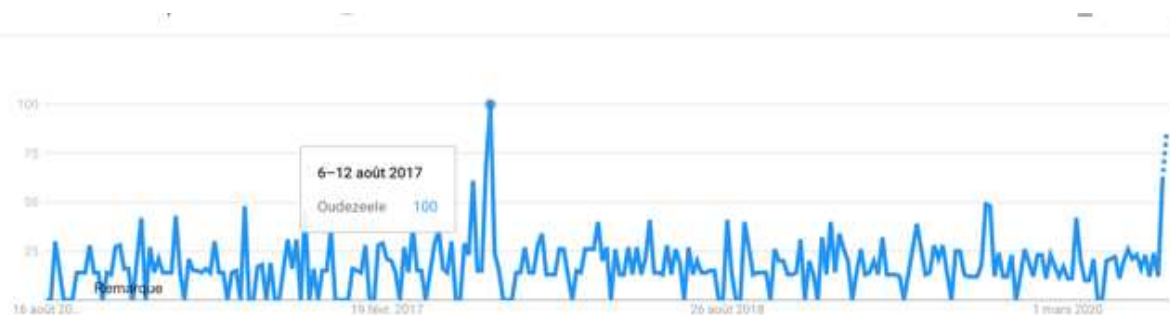
À bien des égards, *Bienvenue chez les Ch'tis* permet à des millions de personnes de « mettre » la ville de Bergues « sur la carte » ou, en réalité sur « une » carte de France sur laquelle les localisations seraient bien approximatives. La situation géographique de la commune est explicitée dans le film (« c'est le Nooord ! ») et joue un rôle clé dans l'intrigue : la ville y est d'abord localisée et imaginée dans un Nord-Pas-de-Calais lointain et fantasmé dans lequel Bergues se noie ; initialement, elle est inconnue du personnage qui y est muté (qui prononce son nom « Beurk ») et même du GPS de son véhicule qui peine à identifier ce qui est bien suggéré comme un « trou perdu » aux confins septentrionaux du pays. La ville devient pourtant l'arène principale du film, explorée pendant plus d'une heure trente, peu à peu appropriée par les personnages comme par une partie des spectateurs qui, pour la plupart, la découvrent en même temps que le directeur de la Poste joué par Kad Merad.

Figure 95 : La curiosité du public des films de Dany Boon pour la ville de Bergues (a) et pour le village d'Oudezeele (b)

a) La « googlisation » de Bergues avant et après *Bienvenue chez les Ch'tis* (2008)



b) Les recherches sur Oudezeele avant et après *La Ch'tite famille* (2017)



Source : Google Trends, 2019.

Un film unique a assuré à Bergues une notoriété quasiment immédiate et démesurée, voire internationale ; l'enquête de l'AGUR⁶⁴³ montre que la ville, largement ignorée des grands quotidiens nationaux avant 2007 inspire, pour la seule période s'étendant de janvier à mai 2008 et pour seulement quatre journaux étudiés, 131 articles. L'analyse des données de Google Trends (*figure 95*) met clairement en évidence l'impact du film qui attise la curiosité du public à l'égard de la commune dont le nom émerge alors dans la « googlisation du monde » (Lazarotti, 2011, p. 279).

L'engouement médiatique (et populaire) est tel que, durablement, toute production télévisuelle consacrée au Nord-Pas-de-Calais passera presque obligatoirement par Bergues, brutalement érigée au rang de haut lieu, de synecdoque de la région – ce que suggère bien le film. Pour les médias comme pour les journalistes nationaux, la ville s'impose, de manière surréaliste, comme la capitale du « pays des Ch'tis » et, par extension, du Nord-Pas-de-Calais. Le succès du film

⁶⁴³ URBIS, *Le cahier dunkerquois*, 29, 2008 p. 16.

et ses adaptations internationales, en plus d'un essor spectaculaire du ciné-tourisme, assurent à la commune une notoriété durable qu'elle n'a jamais connue et sans doute jamais espérée. Pour bien des Français, Bergues symbolise le Nord, la ville intégrant la liste sélective des lieux connus et associés à la région et, à l'étranger, au pays (*figure 96*). Une telle notoriété peut être un atout précieux pour la ville, ce coup de projecteur exceptionnel lui offrant l'opportunité d'exposer ses qualités et sa singularité et, puisque cela était l'un des espoirs suscités par le tournage, de conforter son statut de « destination touristique » (Kadri, 2011).

Figure 96 : La visibilité internationale de Bergues



La traduction du titre proposée en anglais explicite le caractère marginal du « pays » (et de ses habitants) dans lequel l'histoire va se dérouler. *The Sticks* désigne familièrement en anglais britannique « a rural area considered remote or backward » (Collins, 2023). Il pourrait se traduire en français par « la cambrousse », terme familier et dépréciatif pour désigner la campagne ou ici, par extension, un espace excentré et isolé. L'adaptation italienne du film, *Benvenuti al Sud* (Luca Miniero, 2010) rappelle qu'en Italie, c'est paradoxalement le sud du pays (le directeur de la poste, originaire de Lombardie, est muté dans un village de la province de Salerne, en Campanie, associé à la mafia ou encore à la paresse) qui fait l'objet de stéréotypes l'associant à la marge « en retard » sur le nord⁶⁴⁴.

Un tournage peut donc grandement contribuer à mettre en lumière un territoire et à le « placer sur la carte ». Pourtant, de manière paradoxale, sa survisibilité rend la localisation de la ville plus floue et même fantaisiste. Dès 2008, l'enquête menée par l'AGUR souligne cette contradiction : « Toute la presse parle de Bergues mais personne ne sait vraiment où ça se situe ». L'étude montre en effet que, dans la seule presse écrite, la localisation géographique de Bergues est bien souvent approximative :

⁶⁴⁴ Miroir des préjugés nationaux, un remake américain fut un temps envisagé dans le Dakota du Sud. France 3, « Cinéma : Dany Boon fait sa rentrée », 03/09/2012.

« Le rapprochement avec Dunkerque est rare [...]. Certains laissent penser qu'elle se trouve à proximité de Lille. Un journaliste du *Monde* va jusqu'à déplacer la belle fortifiée dans le Pas-de-Calais. [...] Un certain flou géographique subsiste dans la presse, comme dans le film d'ailleurs. Un journaliste d'*Aujourd'hui en France* situe ainsi Saint-Pol-sur-Mer dans le Pas-de-Calais tandis qu'un autre attribue trois départements à la région Nord-Pas-de-Calais ! Dans une interview du *Figaro*, Line Renaud se dit avoir été très émue de revenir à Bergues, « la plage de son enfance, le vent, la mer froide, les dunes ! » »⁶⁴⁵.

Le flou géographique, amplifié par le film (*figure 97*), est cependant assumé opportunément dans la ville elle-même, comme si elle acceptait d'être la destination que de nouveaux visiteurs souhaiteraient découvrir.⁶⁴⁶

Figure 97 : La promotion d'une Bergues imaginaire

a)



b)



a) L'office de tourisme met en vente ce type de cartes postales qui assument totalement une identité « 100 % fausse », du moins avant la sortie du film - b) Dans la foulée du film, le jeu vidéo pour PC *Bienvenue chez les Ch'tis*, propose aux joueurs une tournée dans une Bergues fantaisiste inspirée de l'espace diégétique, dont les hauts lieux sont le beffroi, la Poste, la friterie Momo ; l'hôtel de ville est

⁶⁴⁵ URBIS, *Le cahier dunkerquois*, 29, 2008 p. 16.

⁶⁴⁶ Nous y reviendrons dans la quatrième partie.

effacé tandis qu'un vaste parc urbain est imaginé au cœur de cette ville apparemment « durable », conçue pour le vélo plus que pour la voiture, qui dispose de son stade (aux couleurs du RC Lens) et semble tout proche de la « cité minière ».

Un même effet de visibilité et de curiosité accompagne le tournage d'un autre film de Dany Boon, *La Ch'tite famille*, tourné dans le village d'Oudezeele (figure 94). Non cité dans l'œuvre et moins visible à l'écran que Bergues, la curiosité à l'égard de ce territoire rural s'estompe toutefois après la sortie du film qui l'avait placé sous le feu des médias. La visibilité fut ici plus relative et le gain de notoriété ne fut qu'éphémère.

Les tournages, et en particulier ceux de Dany Boon, sont perçus localement comme des vecteurs assurés de médiatisation et de visibilité accrue susceptibles d'accroître la touristicité en favorisant ce que les médias appellent « l'effet Bergues ». Cette visibilité forte et inespérée peut alors favoriser des projets de ciné-tourisme que nous étudierons dans la dernière partie.

L'accueil d'un tournage médiatisé, d'ampleur nationale ou internationale, peut donc offrir à un espace en déficit de notoriété une vitrine exceptionnelle. Visibilité et notoriété sont souvent les premiers effets positifs qui sont mentionnés par les élus et les habitants lorsqu'un tournage s'implante dans la commune. Dans l'enquête que nous avons menée à Quiévrechain⁶⁴⁷, la majorité des personnes interrogées pensent (ou espèrent) que le film fera connaître la ville et pourrait, dans ce cas précis, « faire du bien » à l'image habituellement véhiculée.

La visibilité atteint un niveau plus élevé encore lorsque l'œuvre intègre dans son titre même le nom de la commune, lui permettant donc de bénéficier d'une publicité (désirable ou non) à la fois forte et bon marché, comme ce fut le cas pour *Dunkerque*, *Saint-Omer*, *Roubaix, une lumière*, *L'Affaire de Bruay-en-Artois*, *Bienvenue à Marly-Gomont*⁶⁴⁸... dont les noms s'affichent sur les murs de France voire du monde et atteignent ainsi un degré de notoriété proportionnel à celui du film.

Accueillir un tournage peut donc accroître la chance pour un territoire de se singulariser, d'être repéré, plus ou moins précisément, par un public potentiellement large et par les médias.

⁶⁴⁷ Cf. annexe 4 p. 893.

⁶⁴⁸ L'intégration du nom de la ville (voire du village) dans le titre est la reconnaissance du rôle d'arène majeure qui lui est attribuée dans l'œuvre. Nous notons qu'aucune ville de Wallonie (contrairement à Bruxelles) n'a, à ce jour, été mise à l'affiche, ce qui peut en partie refléter le poids des tournages qui invisibilisent le territoire. Si Seraing est évidemment le territoire des Dardennes et de leur production filmique, l'intégrer dans un titre entrerait en contradiction avec la portée plus universelle que les cinéastes entendent donner à leurs films.

Le lieu, repéré, désormais considéré comme un décor potentiel et éprouvé, sera susceptible alors de recevoir d'autres tournages et d'accroître encore ses chances de gagner en visibilité⁶⁴⁹.

Pour les acteurs locaux, qu'il s'agisse des acteurs politiques ou économiques, publics ou privés (dont les biens ont servi de décors), les tournages assurent une publicité gratuite, parfois une campagne de promotion menée à partir d'outils, de moyens (financiers) et de relais exceptionnels, qu'ils ne maîtrisent certes pas ; faute de parvenir à diffuser à l'extérieur une image induite suffisamment puissante, cette visibilité pourra favoriser la construction d'une image organique sur laquelle les acteurs du territoire pourront éventuellement jouer.

Cette visibilité n'est toutefois pas nécessairement souhaitée par les habitants qui accueillent le tournage.

Face au succès populaire de la première saison de la série *HPI*, nous avons recherché et exploré le lotissement qui en accueille une partie du tournage (*photographie 17*). L'héroïne, Morgane Alvaro, qui travaille pour le commissariat de Lille, est censée habiter un petit pavillon en banlieue. Si la presse évoque bien la commune de Wattignies (au sud de Lille), comme lieu du tournage, aucune précision n'est apportée afin de maintenir l'anonymat de ce quartier résidentiel. C'est donc en sillonnant le territoire à la manière d'un ciné-touriste autonome que nous sommes parvenu à identifier l'habitation, en confrontant les images de la série aux outils de géolocalisation à notre disposition ; le décor choisi se trouve à une dizaine de minutes de la friche Le Blan (Lille), autre décor pérenne de l'œuvre, dans la rue Jean Monnet qui concentre une trentaine de maisons individuelles.

Nous avons interrogé quelques résidents disponibles qui ont accepté d'évoquer le tournage dans leur rue pendant deux semaines (fin 2019 puis fin 2020). Le temps du tournage a bien été vécu comme un événement important et agréable. S'y est nouée une forme de complicité entre l'équipe et les habitants, ces derniers assistant en exclusivité aux prises et côtoyant les comédiens au quotidien. Ces semaines d'animation ont manifestement contribué à rapprocher les voisins. L'impact médiatique de la diffusion de la série accroît encore, *a posteriori*, le sentiment d'avoir vécu une expérience privilégiée ; il renforce la « fierté » d'habiter ce quartier résidentiel⁶⁵⁰ et de voir son pavillon, son jardin, d'éventuels objets personnels laissés par

⁶⁴⁹ C'est le cas de Steenkerque, qui attire d'autres tournages après avoir accueilli celui, très médiatisé, de *Bienvenue à Marly-Gomont*. La municipalité y voit autant d'occasion de faire connaître le village. Des agriculteurs s'activent ainsi pour composer un vélo géant dont les roues semblent tourner en ballots de paille afin d'attirer les caméras lors du passage du Tour de France en juillet 2019.

⁶⁵⁰ « On est fiers d'habiter une rue qui rend « super bien » à la télé et qui donne un bel aspect du Nord, sans vulgarité » (retraîtée résidant en face de la maison retenue par la production, entretien avec l'auteur le 18/06/2021).

mégarde, être intégrés dans une œuvre de fiction majeure en termes d'audience. La diffusion sur TF1 place les habitants dans une position originale qui les amène à visionner la série de manière biaisée, regardant à la fois un décor et leur espace de vie.

Photographie 17 : Un « décor » dont les habitants entendent rester à l'abri des regards



Source : N. Marichez, juin 2021.

Les échanges permettent aussi de constater que la fierté n'empêche pas les habitants de rester attentifs à ce que l'image projetée n'ait pas d'effets jugés indésirables sur leur manière d'habiter le territoire auquel ils sont attachés. Une habitante, rappelant par ses propos la susceptibilité à l'égard des discours tenus sur le territoire, me confie ainsi qu'elle a mal perçu la remarque du producteur qui expliquait dans la presse avoir cherché un type de quartier compatible avec le milieu social de l'héroïne (de petite classe moyenne ou de classe populaire) en retrait des tours d'immeubles qui paraissent relativement proches à l'image (les tours de du quartier Banc Riez se profilent en arrière-plan). Cette habitante, qui ne conçoit pas son quartier comme la « marge » suggérée dans la presse, précise que celle-ci se trouve « en réalité » plus loin⁶⁵¹, dans « la ZUP » du « nouveau Wattignies », quartier aménagé au début des années 1970 pour accueillir une population croissante en périphérie lilloise et depuis marginalisé.

En dépit des souvenirs positifs manifestement laissés par le tournage, les riverains expriment ici un désir de ne pas subir une curiosité que la série pourrait susciter, redoutant une fréquentation nouvelle qui serait incompatible avec le mode d'habiter choisi (dans un quartier

⁶⁵¹ « La presse a dit que Morgane ne pouvait se permettre d'habiter une villa à Wimereux. Nous ne sommes pas une ZUP ! » (E. B., résidant en face de la maison retenue par la production, 28/06/2021).

résidentiel calme et en retrait), et incitant à ce titre la presse locale à rester floue dans ses évocations du décor.

1.2 Exploiter la visibilité

1.2.1 La visibilité mise au service de la promotion du territoire

Il est tentant d'utiliser cette visibilité exceptionnelle pour la mettre au service de la promotion du territoire, de ses qualités, des projets que les acteurs cherchent à valoriser à l'extérieur (ou auprès de leur population tant il est parfois difficile de distinguer la communication promouvant le territoire auprès d'investisseurs ou de touristes de celle vantant l'action politique de l'équipe municipale auprès des électeurs - Edragas, 2019).

Elle peut constituer une opportunité unique pour accélérer un processus de changement d'image de la ville souhaité par les acteurs politiques mais difficile à réaliser. Le cas de Dunkerque nous paraît à ce titre riche d'enseignements.

À la veille du tournage de Christopher Nolan, les élus s'efforcent déjà, depuis des décennies, d'accélérer la reconversion et le changement d'image de la ville industrielle et portuaire, notamment par une série de projets urbains portés par les municipalités successives (dès les mandats de Michel Delebarre). La nouvelle municipalité entend accélérer ce changement de trajectoire.

Les enjeux avaient par exemple été discutés lors des États généraux de l'emploi local dans la Communauté urbaine de Dunkerque⁶⁵² ; y furent abordés les moyens d'accroître l'attractivité déficiente du territoire, menacé d'un déclin démographique lié à ses difficultés économiques et sociales. Le groupe de travail consacré à l'attractivité citait, parmi les faiblesses du territoire (littoral et pourtant répulsif), son image industrielle, son esthétique urbaine, la pollution ou encore le climat ; il identifiait aussi, naturellement, des atouts : la situation géographique, le port, la notoriété du « Dunkerk-Spirit », les équipements culturels... Pour la nouvelle municipalité, les tournages qui se multiplient alors constituent un moyen de générer de nouvelles retombées économiques, assurant des commandes aux artisans et commerçants locaux, créant des emplois, tout en favorisant la diffusion de nouvelles images de la ville à une échelle potentiellement mondiale⁶⁵³. Les effets sont toutefois incertains jusqu'alors. Ainsi, si le

⁶⁵² Livre blanc en ligne http://www.dk-eg-emploi.fr/download/telechargement/EGEL_Livre-Blanc.pdf

⁶⁵³ « Pour diversifier l'économie dunkerquoise, nous attirons de nombreux tournages audiovisuels depuis 2014. Avec, à la clef, de substantielles retombées économiques et l'image de Dunkerque qui change. Nous sommes

nombre de tournages augmentait déjà et que la ville était fière d'accueillir la première saison de la série *Baron Noir*, l'image diffusée dans les fictions et par les professionnels du cinéma restait contrastée. On se souvient par exemple de l'émoi suscité localement par les propos de Catherine Deneuve dans le cadre de la promotion du film *La Tête haute* en 2015 :

« Sur le tournage de *La Tête haute*, à Dunkerque, je ne peux pas me vanter d'avoir écumé les boîtes de nuit. Ça m'a semblé d'une tristesse cette ville ! C'est un port, certes, mais ce qui marche vraiment ce sont les cigarettes et l'alcool ». ⁶⁵⁴

L'indignation soulevée par cette déclaration témoigne bien d'une forme de malentendu avec certains acteurs politiques qui estiment que les aides aux tournages doivent implicitement s'accompagner d'une publicité « positive » en faveur des territoires d'accueil.

Le film de Christopher Nolan est accueilli comme une « divine surprise », même si cette opportunité fut bien favorisée par les dispositifs précédemment créés en faveur des tournages (la cellule cinéma) et par l'enthousiasme et la réactivité des acteurs locaux.

L'œuvre projetée, promise à une médiatisation internationale, est centrée sur une thématique (la mémoire de l'opération Dynamo) qui fait partie des points forts identifiés par la municipalité sur lesquels les acteurs entendent s'appuyer pour accélérer le changement d'image et faire de Dunkerque une destination attractive et touristique.

En accueillant le tournage, le lieu de la bataille deviendra aussi un décor de cinéma valorisé par les moyens hollywoodiens, mondialement connu et visitable. Le film peut donc nourrir la construction d'une image positive et relayer le nouveau récit auquel la municipalité s'attelle depuis des années. Une image positive, qui ne saurait être construite *ex nihilo*, doit en effet « vendre » une identité reposant sur des spécificités réelles du territoire qui lui permettront d'être identifiable, attractif et compétitif ; à Dunkerque, la mémoire et les traces de l'événement historique, les valeurs qui lui sont associées, étaient bien perçues comme des ressources identitaires à valoriser.

Comme le rappelle Denise Pumain, « renouveler l'image d'une ville est une opération coûteuse, qui demande le recours à des spécialistes et doit s'appuyer sur un projet urbain fort » (Kleinschmager, 2006, p. 152) ; si ce chantier était déjà avancé dans le cas de « la cité de Jean

désormais connus dans le monde entier ! », P. Vergriete, <https://www.patricevergriete.dk/nos-priorites/dunkerque-a-retrouve-une-dynamique/dunkerque-terre-de-tournages/>

⁶⁵⁴ Interview pour *Elle*, mai 2015. Ces propos donnent lieu à une réaction outrée du maire de la ville, relayée par *La Voix du Nord* qui dénonce une forme d'ingratitude à l'égard d'une région qui a accordé une subvention importante au film. Alors que l'actrice modère son jugement, la production tente de relativiser l'impact de cette « mauvaise publicité » en soulignant les retombées économiques du tournage (évaluées à 450 000 euros).

Bart », ce tournage pouvait accélérer considérablement le processus d'infléchissement de l'image.

Le maire en fait ainsi, dès l'arrivée de l'équipe du film, un outil majeur pour accélérer la promotion d'un nouveau récit à rebours de la mauvaise réputation nationale dans laquelle l'imaginaire collectif enferme encore Dunkerque. Cet apport potentiel de l'œuvre de Nolan fut donc très vite décelé et exploité. Dès la période du tournage, le maire, Patrice Vergriete, se languit de ses effets probables, parlant d' « accélérateur de notoriété », de « mise en lumière internationale » ; il précise : « On espère que le film va réhabiliter historiquement la bataille de Dunkerque, casser les clichés sur la ville et booster la fréquentation touristique »⁶⁵⁵.

Le tournage de film est dès lors pensé comme outil au service du projet territorial porté par la municipalité. Tout est mis en œuvre pour que la campagne promotionnelle (internationale) puisse être dans le même temps une campagne de communication en faveur de la ville qui donnera son nom au long métrage ; tout événement positif concernant ce dernier doit rejaillir sur le territoire qui en a accueilli le tournage. On se souvient du souhait du maire de voir Nolan agiter un drapeau de la ville en cas de victoire aux Oscars. Quand ce dernier reçut effectivement la prestigieuse récompense en mars 2018, des panneaux figurant la statuette en or sont posés dans plusieurs endroits de la ville, censés susciter la fierté de la population : c'était aussi la ville qui gagnait et célébrait sa victoire, ou du moins une victoire à laquelle elle avait naturellement contribué.

Le film, qui offre bien un « placement territorial filmique formulé »⁶⁵⁶ (Le Nozach, 2019), a permis de renforcer tout à la fois la notoriété internationale de Dunkerque et de l'évacuation de mai-juin 1940, notamment après du public anglo-saxon.

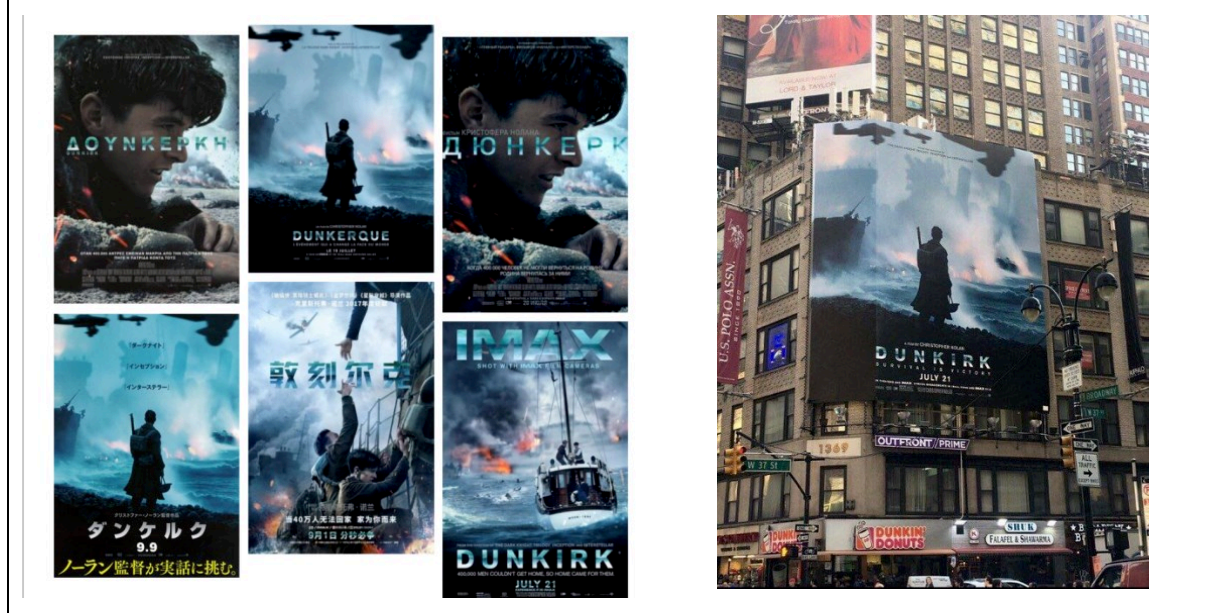
De fait, la ville subtilement confondue avec le film a bénéficié d'une exposition habituellement réservée aux villes globales ; le nom de Dunkerque (Dunkirk) illumine les écrans de Times Square, s'affiche sur les bus de Sydney et de Londres ou sur un immeuble de Buenos Aires (*figure 98*)⁶⁵⁷. Habitants et fans s'amuse à en photographier les références lors de leurs voyages à l'étranger, son nom est prononcé dans toutes les langues, associé à des thématiques fortes et positives (le cinéma, la mémoire, l'histoire) qui tranchent avec les clichés récurrents et répulsifs.

⁶⁵⁵ *Le Point*, 19/07/2017.

⁶⁵⁶ Dans ce cas de figure, le film insiste sur la localisation précise du territoire qui a accueilli le tournage.

⁶⁵⁷ Le nom intègre même le top 10 des mots les plus twittés en mai 2016 (*Dunkerque et vous*, brochure municipale, « Dunkirk » aux yeux du monde, juin 2016).

Figure 98 : La publicité internationale pour « Dunkerque »



Au moment où le film sort, le pari semble donc réussi et le maire affirme, catégorique, au *Phare dunkerquois*, le 7 avril 2017 : « On a changé son image ».

Tout fut mis en œuvre pour exploiter et entretenir cette notoriété soudaine et inespérée ; le film est récupéré par le marketing urbain visant « l'amélioration de la perception de la ville et la création d'une « marque commerciale » liée à [celle-ci] » (Scatton, 2016). Il influence et accélère la construction d'une « marque Territoire » (Houiller-Guibert, Miriel, 2018), fruit d'une stratégie par laquelle une collectivité territoriale cherche à attirer autour d' « une nouvelle identité fédératrice ». L'« image de marque » est ainsi travaillée par les acteurs, les services, les outils des « politiques de l'image » (Houiller-Guibert, 2011) qui s'efforcent de diffuser vers l'extérieur des « messages collectifs positifs à partir des qualités d'un espace » que le film semble ici pouvoir éclairer et valoriser⁶⁵⁸.

L'œuvre et son titre permettent à la ville de « faire marque » ; la marque « Dunkerque opération Dynamo© » est déposée et le nom de la ville/de la bataille/du film est inscrit sur des T-shirts, sweat-shirts, casquettes, mugs, magnets, peluches et même sur un parfum proposés dans les boutiques des offices de tourisme. Sophie Corbillé a souligné l'importance du nom de la ville qui contribue évidemment à son identité, à sa singularité et qui tend à être protégé, diffusé, valorisé dans le cadre d'une « économie de la renommée » (Corbillé, 2017) ; on pense à la promotion de noms devenus marques, dans la continuité du célèbre « I love NY », créé dès

⁶⁵⁸ Le film aide la ville à surmonter un obstacle ainsi formulé par Sarah Servail et Maëva Chanoux : « En ce qui concerne le positionnement marketing, un territoire est délimité par sa géographie et son nom ; le repositionnement est donc plus difficile et entraîne une plus forte irréversibilité pour un territoire que pour une entreprise qui peut procéder à une relocalisation ou un changement de nom » (Chanoux-Servail, 2011, cités par Mortelette, 2019).

1977, ou de la multiplication des lettres géantes composant le nom de la ville et placées dans des espaces – souvent dédiés aux activités culturelles que les acteurs locaux cherchent à valoriser – auxquels elles garantissent une immédiate « instagrammabilité ». Dans le cas étudié, le film accélère la diffusion et la promotion du nom/de la marque de Dunkerque tout en l’associant à une identité acceptée et revendiquée par les acteurs locaux comme par les habitants. Il permet de réussir l’objectif délicat et paradoxal pour le territoire d’ « être fidèle à soi-même et correspondre à l’image que les visiteurs en ont » (Corbillé, 2017).

La marque « Dunkerque » devient alors « tendance » et doit aussi contribuer à faire bouger le regard que les habitants eux-mêmes portent sur leur ville. Sabine L’Hermet, directrice de l’office de tourisme, explique :

« Le film a permis de remettre en avant le nom de la ville. De l’arborer avec fierté. [...] C’est un moyen, pour les habitants et les touristes, de s’approprier l’Histoire et la ville, et d’afficher avec fierté le nom de Dunkerque, alors que ce n’était pas forcément gagné d’avance »⁶⁵⁹.



Figure 99 : La promotion de la marque « Dunkerque »

Source : compte Twitter de Pictanovo, à l’occasion du tournage de la saison 3 de *Baron Noir* avec ce message : « Kad Merad et François Morel étaient là pour camper leurs personnages. Ils ont fièrement arboré les couleurs de notre terre de cinéma ! » Les comédiens qui viennent à Dunkerque dans le cadre d’un tournage sont invités à promouvoir la « marque » et la nouvelle logotisation imaginées au moment de la sortie du film de Nolan.

Nous pourrions finalement parler ici d’une « instrumentalisation » opportuniste et réfléchie du film de Nolan qui, par ricochet, permet de populariser la marque déposée et, par extension, la ville qui a accueilli tout à la fois l’événement historique et le tournage de l’œuvre.

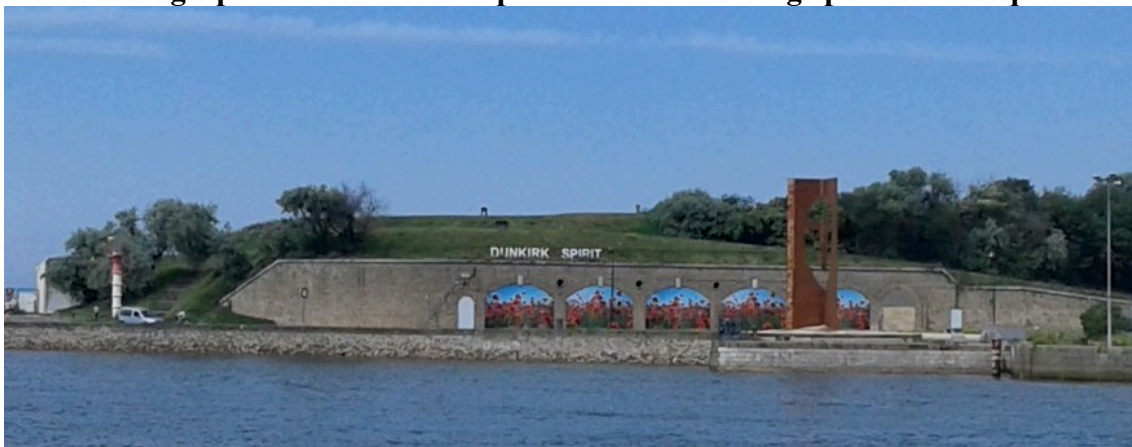
⁶⁵⁹ Cnc.fr, « cinéma et tourisme font bon ménage à Dunkerque », 26 janvier 2018.

Le film offre une visibilité nouvelle aux lieux associés à la bataille et au nouveau récit centré sur la ville martyr mais résiliente, qui a su reconstruire son image et attirer les médias, le cinéma et désormais les touristes.

La sortie de *Dunkerque* permet aussi de valoriser la digue et la plage de Malo, célébrée par le marketing territorial comme « la plus belle plage du Nord », et de présenter la ville comme une nouvelle destination touristique, littorale et mémorielle.

La formule « Spirit of Dunkirk » (l'esprit de Dunkerque), créée par Churchill et remise au goût du jour par le film, est également récupérée, déchargée partiellement de son sens initial pour conforter l'image de ville-phénix qui semblait abattue, à l'image dégradée, mais qui émerge à nouveau, comme le suggèrent les lettres qui, telles celles de Hollywood (*photographie 18*) sur le mont Lee, surplombent le bastion 28 et, face la zone portuaire, marquent l'entrée d'un nouveau quartier culturel et de loisirs attractif (le FRAC, la plage de Malo-les-Bains) qui constitue l'un des symboles de la reconquête du front de mer.

Photographie 18 : « Nouvel esprit » et nouvelle image pour Dunkerque



Photographie : N. Marichez, 2021.

Le cas de Dunkerque reste à ce jour exceptionnel mais il témoigne de l'effet levier que peut avoir un tournage et/ou, plus encore, le film qui en découle, sur le changement d'image d'un territoire enfermé dans des clichés réducteurs et répulsifs et que les politiques de communication s'efforçaient d'infléchir.

Dans le cas de Dunkerque, le processus est grandement facilité par le fait que l'œuvre accueillie mette en lumière des éléments ancrés dans l'histoire et dans le territoire et qui étaient déjà perçus comme des ressources à valoriser.

Certes, des décennies plus tôt, le tournage puis la diffusion de *Week-end à Zuydcoote* (1964) avait déjà fortement accru (et ce durablement) la notoriété du village et son association

à la bataille de Dunkerque. Le contexte était toutefois différent et cette commune ne s'inscrivait pas dans une logique de reconstruction d'une image dégradée.

L'intégration de l'œuvre filmique ou sérielle dans une stratégie de redéfinition de l'image d'un territoire est toutefois, le plus souvent, moins évidente, tant il est hasardeux d'espérer que le film véhiculera le récit que les acteurs territoriaux entendent promouvoir. À Lens, l'adjointe à la culture et au tourisme évoque⁶⁶⁰ des liens possibles entre les tournages que concentrent la ville (le film policier *La Prochaine fois, je viserai le cœur*, *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*) et le salon du livre Polar Lens, créé en 1996, qui contribue – avec bien entendu l'antenne du Louvre – à faire de la ville un nouveau pôle culturel ; pourtant, il n'existe pas encore, du moins à ce jour, de véritable politique d'exploitation de ces tournages dans le cadre d'une stratégie de « reimagining » (Rousseau, 2011).

1.2.2 La visibilité comme moyen d'interpeler et de susciter une (ré)action sur la marge

L'œuvre peut aussi rendre visible des spécificités de la marge qui étaient jusqu'alors dans l'ombre et favoriser, non pas la promotion du territoire, mais une prise de conscience des difficultés qu'il concentre, voire une (ré)action en sa faveur. Le cinéaste peut en quelque sorte apparaître, volontairement ou non, comme un lanceur d'alerte qui met en lumière un lieu et/ou des populations jusqu'alors invisibles. La marge est certes alors brutalement révélée en tant que telle, mais cette exposition médiatique peut accélérer une mobilisation en faveur de son développement voire de sa démarginalisation.

Il s'agissait bien du projet de *Visages, villages*, d'Agnès Varda et de JR qui sillonnent la France d'un village à l'autre, le temps d'un road trip guilleret, dans le but, dit la cinéaste, de « filmer des images que je ne verrai plus et des mondes qu'on ne verra plus ». Si la mise en lumière de ces fragments d'une France parfois qualifiée de « périphérique » est mise au service de la (re)connaissance de territoires et d'individus marginalisés, l'exploration filmique éclaire souvent, en évitant tout misérabilisme, les conditions de vie difficiles dans certains territoires. Dans *Les Invisibles*, Louis-Julien Petit s'efforce quant à lui d'abattre les « murs invisibles » – pour reprendre la formule de Guy Di Méo (Di Méo, 2013). Le spectateur y découvre les lieux de cette « géographie du savoir-survivre » (Zeneidi-Henry, 2002) autour desquels s'organise l'espace diégétique, la place centrale de « l'envol », centre d'accueil de jour installé dans une friche invisible aux yeux des passants, qui semble à l'écart de l'agglomération mais dont le film

⁶⁶⁰ Entretien avec Hélène Core le 28/07/2020.

éclaire la fonction de phare, de refuge, où des encadrantes sociales s'emploient à aider les femmes à retrouver une identité, une utilité, une raison de vivre, à recréer du lien social et à maîtriser les codes d'accès au monde du travail, à retrouver une place sociale et spatiale, à se réparer en réparant les objets dont la société ne perçoit plus l'utilité. Il espère alors changer le regard sur les espaces et les figures de cette précarité féminine peu médiatisée, mais aussi mettre en évidence le rôle des centres d'accueil et des travailleurs sociaux dans les quartiers populaires. La phase de préparation du tournage fut d'ailleurs, pour le cinéaste, un temps de découverte et de prise de conscience de la manière dont est habitée la marge qui va devenir son arène : il a ainsi visité les ressourceries expérimentées à Anzin et à Valenciennes où il a rencontré des femmes vivant dans la précarité⁶⁶¹.

C'est la vulnérabilité de centralités populaires – le centre est fermé et évacué à la fin du film – invisibles mais vitales que souligne⁶⁶², en adoptant toutefois un discours positif et non dénué d'humour, le réalisateur. Son œuvre est dès lors un appel aux pouvoirs publics (et à l'opinion) en faveur des travailleurs sociaux qui manquent de moyens et de soutien, pour enrayer un processus de marginalisation déjà très avancé chez ces femmes en manque de repères. À l'occasion de la promotion du film, Louis-Julien Petit dénonce par exemple les arrêtés municipaux qui tendent à les exclure des espaces centraux et à les rejeter en marge des villes.

Ce coup de projecteur rendant la marge visible émane souvent de films dits sociaux qui, sans être nécessairement engagés⁶⁶³ et sans prétention sociologique ou même documentaire, peuvent paradoxalement déclencher une réflexion individuelle ou collective, une prise de conscience voire accélérer, nous le verrons, des décisions politiques.

Dans certains cas, la décision et la façon de filmer la marge visent bien à provoquer une réaction politique qui devra ramener plus de justice sociale et spatiale, comme lors du tournage de *Misère au Borinage* en 1933 ou de *Ça commence aujourd'hui* de Tavernier.

À plusieurs reprises, c'est leur apparition dans un film qui incite aussi les médias et les journalistes à explorer les marges de la région mises en lumière dans une fiction pour poursuivre la réflexion et l'enquête sur le terrain même de la marge, auprès de ces marginaux évoqués à

⁶⁶¹ Le film est réalisé en partenariat avec de multiples acteurs du monde associatif, crédités au générique et dont il devient de fait le porte-voix (l'association « Femmes SDF » de Grenoble, où le réalisateur a passé du temps et a emmené ses comédiennes, l'association « L'envol », l'association « Aurore », le CASP « la maison dans la rue » etc.).

⁶⁶² « Je voulais en faire une histoire sociale, positive. C'est un film sur la désobéissance civile, sur des résistantes, des combattantes », Louis-Julien Petit, sur actu.fr, le 09/01/2019.

⁶⁶³ A. Roekens et A. Tikhon notent tout de même que « Bien souvent, ce cinéma des crises est un cinéma de cause. » (Roekens, 2011, p. 12).

l'écran⁶⁶⁴ voire à ouvrir des débats auxquels les chercheurs sont invités à participer (à la suite des propos d'Arnaud Desplechin sur une situation d'apartheid à Roubaix par exemple).

1.2.3 Le cinéaste comme « ambassadeur » du territoire en marge

Le retour régulier de certains cinéastes au sein d'une marge devenue « leur » arène, leur territoire créatif, fait parfois d'eux des « ambassadeurs » dont le statut ambigu rend bien compte des effets incertains et contrastés de la visibilité qu'ils offrent à ces espaces et à leurs habitants par leur cinéma.

L'ambassadeur représente le territoire et se voit confier des missions visant notamment à défendre les intérêts de ce dernier et de sa population. Lorsque médias ou élus associent, de manière naturellement imagée, ce terme à un cinéaste, c'est d'abord parce que ce dernier, intimement lié au territoire, participe à sa visibilité. Les cinéastes perçus comme tels ne manquent pas, lors des campagnes de promotion pour leurs films, d'adresser leurs remerciements aux élus et aux populations (comme dans les génériques, même s'il est probable que la majorité des spectateurs ne les lisent pas) et d'explicitier voire de justifier leur attachement personnel et professionnel au territoire⁶⁶⁵. Pourtant, les œuvres qu'ils y filment ne sont pas nécessairement de nature à véhiculer des messages « positifs » sur la marge et peuvent même nourrir un sentiment de stigmatisation.

Les Dardenne – aux yeux des médias mais aussi des élus locaux – sont perçus comme des ambassadeurs de Seraing. Si elle fut longtemps la ville de Cockerill, elle est aussi (voire d'abord) désormais « la ville des Dardenne »⁶⁶⁶. Ces derniers jouent de fait un rôle évident dans la notoriété de la commune en Belgique et à l'échelle internationale. En consultant les archives du journal français *Le Monde*, nous notons que 29 articles sur les 80 qui comportent le nom « Seraing » entre décembre 1995 et le 31 mars 2021 sont associés au mot « Dardenne » ; si on écarte les 25 articles liés au passage de l'étape du tour de France et d'Italie dans la ville, les cinéastes et la commune sont même associés dans 53 % des articles (29 sur 55).

⁶⁶⁴ À la sortie de *L'Enfant* des frères Dardenne, en 2005, Jean-Pierre Stroobants consacre ainsi une enquête journalistique à Seraing et au refuge « Un toit pour la nuit » (où le couple de jeunes parents s'abrite dans le film), *Le Monde*, « À Seraing, les frères Dardenne ont fait fusionner réalité et fiction », 18/10/2005.

⁶⁶⁵ C'est ce que font régulièrement Dany Boon à l'égard du Nord-Pas-de-Calais, Benoît Poelvoorde à l'égard de Namur ou Fabrica Maruca à l'égard de Quiévrechain : « Je suis Quiévrechois ! [...] C'est une super ville. Il n'y a pas tous les décors du monde, mais on y trouve beaucoup de belles ambiances. J'essaye de ne pas me limiter aux murs de briques mais de présenter différents visages et architectures. [...] À l'image, c'est vraiment beau » (F. Maruca dans la brochure municipale de Quiévrechain, septembre-octobre 2020).

⁶⁶⁶ Le nom des cinéastes revient spontanément et systématiquement dès que j'aborde mon sujet de thèse à Liège.

Depuis plus de vingt ans, les frères sont régulièrement invités par les médias à livrer le récit de « leur » ville et de ses évolutions contemporaines. Ils ont en effet fait de Seraing un décor et le terreau d'œuvres saluées et primées dans les festivals internationaux (à Cannes en particulier), alimentant en retour une certaine fierté à l'échelle nationale et régionale. Leur cinéma prouve que la ville est digne d'intérêt, qu'elle est cinégénique (elle attire d'ailleurs d'autres cinéastes, plus ponctuellement), qu'elle constitue le matériau d'œuvres qualitatives qui contribuent plus largement à la reconnaissance d'un cinéma belge francophone.

La reconnaissance des services rendus par les Dardenne pour la visibilité et le rayonnement de la ville prend la forme d'un titre honorifique de « citoyens d'honneur » qui leur est remis le 10 octobre 1999 ; le site Internet de Seraing⁶⁶⁷ en rappelle la justification : « La Ville de Seraing a ainsi été mise en avant par l'intermédiaire de deux longs métrages réalisés par ces frères talentueux [...]. Il faut ajouter que les deux cinéastes sont particulièrement attachés à Seraing. Ils participent régulièrement aux diverses manifestations se déroulant sur le territoire ».

En termes de communication, le risque est pourtant que la notoriété acquise – et qu'il faut relativiser – repose sur les seules images de films qui suggèrent voire confortent la marginalité de l'espace⁶⁶⁸. Les cinéastes en sont bien conscients et ne cherchent pas, dans leurs productions, à insister sur une spécificité sérésienne ; le nom est prononcé, parfois visible (dans *La Promesse* par exemple) mais c'est davantage une marge urbaine qui est mise en scène, au service d'un discours qui se veut universel. L'ancrage durable de leur cinéma dans ce lieu de tournage en fait aussi l'un de ses marqueurs, Seraing devenant, lors de toute promotion médiatique pour un nouveau long métrage, l'objet de questions, d'échanges, de reportages systématiques auxquels se prêtent volontiers ces deux « ambassadeurs ». De l'extérieur, Seraing devient donc « la ville des Dardenne », un « décor » censé pouvoir évoquer n'importe quelle marge urbaine, mais qui risque d'en devenir, dans l'image renvoyée à l'extérieur, un archétype.

⁶⁶⁷ Le titre (qui donne droit à une médaille, un diplôme et un passe-droit pour assister à toutes les manifestations organisées par la ville) leur est remis lors d'une cérémonie organisée au Centre culturel de Seraing en présence de spectateurs. Source : site Internet de la ville de Seraing, 2023, <https://www.seraing.be/hotel-de-ville/citoyens-dhonneur/jean-pierre-dardenne-et-luc-dardenne/>

⁶⁶⁸ Si les habitants de Seraing (comme ceux des marges de Roubaix pour les films de Desplechin) ne sont pas nécessairement les premiers spectateurs des films des Dardenne, le journaliste Jean-Pierre Stroobants rencontre toutefois, lors d'un reportage pour *Le Monde* au refuge « Un toit pour la nuit » de Seraing, des habitants qui ont vu certains de leurs films et qui ne s'estiment manifestement pas stigmatisés par ces œuvres. Le journaliste constate que « curieusement peut-être étant donné leur noirceur apparente, [ils] trouvent que « ça fait du bien ». « On se rend compte qu'on est moins seuls », explique un consommateur du Kiwi, un snack de la place de l'Avenir » (*Le Monde*, 18/10/2005).

Une ambiguïté comparable existe à propos du rôle spécifique⁶⁶⁹ d'Arnaud Desplechin dans la visibilité et la notoriété de Roubaix

Roubaix est, du moins pour le cinéophile, quasiment indissociable de Desplechin – à moins que ce ne soit Desplechin qui soit indissociable de Roubaix⁶⁷⁰ ; le nom même de la ville est associé à deux de ses œuvres : *Un conte de Noël* (sous-titré *Roubaix !*⁶⁷¹) et *Roubaix, une lumière*, les deux titres pouvant suggérer, à première vue, la promesse d'une mise en lumière, d'un (ré)enchèvement de la marge à laquelle la ville est spontanément associée dans l'imaginaire collectif – même si *Roubaix une lumière*, qui tranche au sein de la filmographie du cinéaste, peinerait à impulser un renversement de ces représentations.

Avec *Un conte de Noël* en 2008 Roubaix est, déjà, « mise sur la carte » (un plan montre une carte de la ville en toile de fond pour suggérer les déplacements des personnages arpentant les bars). Les films de Desplechin invitent bien le spectateur à découvrir, explorer, sillonner Roubaix par l'intermédiaire de ses habitants (à l'écran), notamment les membres de la famille Vuillard, qui portent un regard contrasté sur cette ville dans laquelle on revient sans cesse sans avoir véritablement envie d'elle (Sylvie/Chiara Mastroianni dit « ne plus vouloir être enfermée à Roubaix »). Quelques repères apparaissent (l'hôtel de ville) mais, déjà, de multiples marges composent ce Roubaix filmique (des rangées de courées, des friches, une cheminée d'usine, des HLM, un centre hospitalier qualifié de « sinistre » par Fauria/Emmanuelle Devos).

Dans *Les Fantômes d'Ismaël*, le retour du personnage principal (un cinéaste) dans sa ville natale, qu'il voit se profiler, de nuit, par la fenêtre du train, lui inspire un récit sombre et déterministe de la naissance, de l'histoire, de l'urbanisme et de la manière d'habiter cette marge dont la laideur contamine les habitants :

« [Une carte montre le canal de Roubaix] Pas de rivière ici, mais le canal barre la ville ; c'est un canal sale, y pue ; sous les rues, des marais stagnent ; jamais on aurait rien dû construire sur un sol aussi malsain [ambiance et musique sombres, reflétant l'état torturé du personnage, alcoolisé, assis dans un train]. 1000 ans plus tard l'eau croupit encore ;

⁶⁶⁹ Notre réflexion est centrée sur l'éventuel rôle du cinéma dans l'image du territoire ; la ville de Roubaix fait bien entendu l'objet de représentations fortes indépendamment du cinéaste dont les films, comme ceux des Dardenne, restent relativement peu connus du « grand public ».

⁶⁷⁰ Arnaud Desplechin explique mobiliser de manière récurrente cette ville de son enfance à la manière de Philippe Roth dont beaucoup de livres évoquent Newark dans le New Jersey. Pour *Frère et sœur*, il se résout pourtant à faire « un grand saut » en filmant à Lille – même si des scènes restent filmées à Roubaix : « Lille, c'est les 25 minutes que je prenais pour aller au cinéma, pour voir des films, parce qu'il n'y avait plus de salles de cinéma à Roubaix. Tout à coup, c'était la ville des riches, de la bourgeoisie etc. Je me disais, je vais faire un film un peu snob : il va se passer à Lille au lieu de se passer à Roubaix » (France Inter, « Boomerang », 20/05/2022) ; malicieux, il ajoute sur le plateau de l'émission « C à vous » en parlant de Lille : « pour moi, c'est la banlieue ! »

⁶⁷¹ Stéphane Cattalano souligne qu'avec ce film le nom de la ville « acquiert, pour l'une des premières fois, une présence cinématographique », le point d'exclamation final suggérant « une apparition spectaculaire, inédite et réjouissante » (Cattalano, 2021).

l'humidité, le froid [de l'autre côté de la vitre du train, défilent des tags, des rangées de maisons en brique sombres, des points d'eau croupie ; le personnage entre dans la marge]. Ici les gens sont laids, battus ; ça fait des années que je n'ai plus regardé mon visage dans un miroir. Je ressens la paix » [On le voit ensuite se réveiller en sursaut dans une maison sombre aux volets fermés].

C'est pourtant au sein de cette ville apparemment sinistre mais que l'on ne parvient pas à fuir, que le personnage vient se réfugier, comme si elle était propice à l'expression de la dépression et de la mélancolie qui le rongent ; elle est aussi le lieu qui fait renaître son inspiration de cinéaste. Chez Desplechin comme chez ses personnages, tout se passe comme si Roubaix était une marge paradoxalement sombre, ne répondant pas aux critères habituels de la beauté, mais qui fascinait et rappelait toujours vers elle ceux qu'elle habitait plus qu'ils ne pensaient l'habiter. Cette description intimiste et sans concession de Roubaix par l'un de ses habitants, formulée dans des pensées que la magie du cinéma permet au spectateur de surprendre et qui semble accréditée par les images qui défilent sous leurs yeux, ne semble guère pouvoir alléger la stigmatisation de la ville si souvent médiatisée (Kaciaf, 2016)⁶⁷². Si « la pratique de l'espace [...] relativise toute image mentale stéréotypée » (Houllier-Guibert, 2011), les déplacements, le vécu, les regards, les discours et même les pensées des personnages sur la ville (partagés avec le spectateur) semblent conforter une image répulsive de celle-ci.

Desplechin exprime en réalité un vécu personnel et compliqué d'un territoire dont il a gardé en mémoire la fragmentation plus que la mixité, qui hante le réalisateur, ce dernier y revenant sans cesse dans une quête des origines, de réponses à des questions que l'enfance dans la ville a fait émerger⁶⁷³, comme s'il continuait de la sillonner pour enfin la territorialiser, cherchant à « retrouver sous les strates du temps présent » (Cattalano, 2021) les « souvenirs de [s]a jeunesse ». De même que Armand Frémont avait mis en évidence la région comme espace vécu (Frémont, 2009 [1976]), c'est cette marge vécue qui transparait à travers l'œuvre et les

⁶⁷² Dans cette description de 2017, le canal de Roubaix reste figé dans un imaginaire individuel – celui du personnage, peut-être du cinéaste – qui contraste avec les discours et projets alors en cours, certes loin d'être achevés, de reconquête de cette voie d'eau. Cette description rappelle l'image répulsive renvoyée par le canal de la Deûle où se baignent les enfants dans *La Vie est un long fleuve tranquille* et qui, alors que la reconquête de ses rives est au cœur de grands projets métropolitaines (l'écoquartier des Rives de la Haute Deûle et le pôle Euratechnologies) reste d'abord associé à cette scène dans l'esprit des spectateurs de cette comédie souvent rediffusée. Un journaliste du *Parisien* commence ainsi son article consacré à une série de faits divers dramatiques dans la Deûle, en 2011, en remobilisant le souvenir, supposé partagé, de la baignade dans ce cours d'eau décidément répulsif : « Immortalisée par une magistrale baignade de la famille Groseille, la Deûle avait été mise à l'écran dans la comédie *La Vie est un long fleuve tranquille*. Une sérénité que cette placide rivière, qui traverse Lille, semble avoir définitivement perdue », *Le Parisien*, « Les morts de la rivière Deûle alimentent les fantasmes », 29/11/2011.

⁶⁷³ « Roubaix, c'est le paradis perdu. [...] J'ai besoin de ce territoire où je suis né pour pouvoir inventer des histoires » (cité dans *Le Monde*, 22/05/2019).

commentaires parallèles de Desplechin⁶⁷⁴. La ville lui est manifestement chère, est inscrite dans son identité, elle le fascine, est source d'émotions, de souvenirs (dont il a tiré un film, *L'Aimée*, en 2007, centré sur la maison familiale roubaisienne) ; il la « métamorphose en matériau fictionnel et poétique » (Cattalano, 2021, p. 32) en jouant sur la lumière, le son, les mouvements de caméra. C'est justement parce qu'elle est une marge qu'il habite et qui l'habite que Roubaix l'attire (comme Seraing pour les Dardenne), qu'elle lui inspire des œuvres qui ne sont pas des films « réalistes » mais qui se veulent à la fois à la fois intimes et dotés d'une portée universelle. *Roubaix, une lumière* renvoie plus nettement encore cette image sombre de la ville, d'autant plus crédible que le film est inspiré d'un documentaire de Mosco Boucault, « Roubaix, commissariat central », qui suivit notamment l'enquête sur le meurtre d'une vieille dame attribué à un couple de jeunes filles de la courée jusqu'à ce qu'elles avouent le crime devant la caméra ; ce reportage et les faits divers qu'il évoquait ont marqué le cinéaste qui travaillait alors sur la post-production de *Un conte de Noël*, rappelant à quel point les frontières sont poreuses entre réalité, télévision et cinéma. Desplechin se veut fidèle au documentaire (il « dirige » le film) et impose aux comédiens de reprendre au mot près les dialogues filmés par la caméra de Boucault. Le tournage se fait sur les lieux du drame, au sein de la cour qui porte par hasard le nom de Desplechin, dans la rue Franklin (nommée rue des vignes dans le film), dans le quartier du Pile. La sortie du film incite *La Voix du Nord* à revenir sur le fait divers et sur les lieux du drame/du tournage /du film, ramenant la courée roubaisienne à son passé le plus sombre⁶⁷⁵.

Le film plonge le spectateur en immersion dans une marge qu'il découvre en suivant les policiers chargés de l'enquête. Il commence par une présentation de la ville à différentes échelles, progressivement resserrée sur quelques quartiers, puis une courée, une maison, une pièce, celle de la scène principale du drame qui va se jouer, jusqu'à un plan centré sur le visage des deux femmes soupçonnées. On semble explorer les « bas-fonds » contemporains de Roubaix dont les quartiers difficiles sont nommés (l'Épeule, les Trois Ponts, le Pile). Du haut du toit d'un café, le commissaire Daoud observe le paysage urbain et situe pour son collègue – et pour le spectateur à la même occasion – la ville : la Belgique au loin, Tourcoing et Lille à proximité, le quartier de l'Épeule au bas de la cheminée d'usine, les marges difficiles, son lycée : le commissaire présente à l'inspecteur et au spectateur un espace qu'il connaît

⁶⁷⁴ Pour le géographe, le(s) vécu(s) de l'espace que reflètent ces films et, peut-être plus encore, la manière dont le réalisateur verbalise et éventuellement met en image son propre rapport à l'espace roubaisien expriment une forme de territorialité qui, en soi, est digne d'intérêt.

⁶⁷⁵ *La Voix du Nord*, « Roubaix : le meurtre sordide de Micheline Demesmaeker mis en scène par Arnaud Desplechin », 08/08/2020, , <https://www.lavoixdunord.fr/849248/article/2020-08-09/roubaix-le-meurtre-sordide-de-micheline-demesmaeker-mis-en-scene-par-arnaud>

manifestement bien, son territoire. La marge renferme ses propres marges, découvertes au fil du film ; les centralités roubaisiennes (en dehors d'un plan sur l'hôtel de ville, d'un aperçu du parc Barbieux, de la gare) sont quasiment absentes car secondaires, paradoxalement périphériques dans l'histoire qui va être racontée (c'est l'hippodrome de Marcq-en-Barœul qui permet au commissaire de fuir la marge pour s'aérer et canaliser ses émotions) ; le commissariat, la prison, la Caisse d'allocations familiales apparaissent comme les principaux repères des habitants que l'on rencontre, l'école ayant manifestement échoué à maintenir ce rôle. Sans chercher à apporter des explications sociologiques, le film rend compte d'une marginalisation toujours en cours au sein de la ville du Nord.

Les premières images plantent le décor de la marge urbaine qui ne paraît pas si différente de celle que dépeignent les médias : les quelques reflets de la lumière des décorations de Noël qui scintillent dans les vitrines et les rétroviseurs sont subtilement effacés par des flammes scintillantes ajoutées en post-production au bas de l'écran qui évoquent l'enfer. Entre les voitures brûlées, les lieux du trafic de drogue, les règlements de compte, les fraudes à l'assurance, les boutiques pillées, les jeunes filles exploitées dans des réseaux de prostitution, les viols, les drames familiaux découverts derrière les portes closes, les références aux braquages récurrents, le meurtre sordide qui est au cœur de l'enquête principale, la violence semble omniprésente – verbale, physique, sociale – mais devenue banale pour le commissaire. L'inspecteur Cotterelle, extérieur à la ville, exprime davantage de surprise et porte un regard plus sociologique sur son terrain d'enquête, listant des chiffres, des statistiques (réelles) sur la pauvreté et les difficultés sociales alarmantes qui confirment la marginalisation en cours. On peine à trouver cette lumière promise par le titre et qui ne semble subsister que dans le regard du commissaire qui reste attaché à cette ville où il a grandi et qu'il a appris à connaître.

Ces discours sur le territoire véhiculés par des personnages qui semblent l'habiter et ces mises en images de la marge roubaisienne confortent l'imaginaire collectif répulsif associé à cette ville que déplorent les journalistes locaux (Kaciaf, Talpin, 2016). L'effet de réel est d'autant plus fort que les œuvres, et tout particulièrement *Roubaix, une lumière*, s'inscrivent dans un cinéma qui est souvent perçu, à tort, comme « réaliste » et émanent d'un ambassadeur de la ville dont le vécu personnel infuse dans les films. Il est ainsi révélateur que son ressenti d'un « état d'apartheid » dans sa jeunesse donne lieu à un débat dans la presse⁶⁷⁶, invitant les sociologues à évaluer le poids des inégalités, des fractures socio-spatiales dans la ville – qui ne

⁶⁷⁶ *Nord Eclair*, dossier spécial « Un « état d'apartheid à Roubaix : vrai ou faux ? », 15/05/2015.

sont guère niées, bien sûr – et d’avancer des facteurs explicatifs de la concentration des populations les plus pauvres dans certains quartiers.

Il n’est pas évident que ces films, d’abord regardés par un public extérieur à la ville qui n’est pas celui des marges roubaisiennes, puisse redorer l’image externe de celle-ci, risquant plutôt de conforter son caractère apparemment pathogène. Les commentaires qui accompagnent la sortie des longs métrages, les discours tenus sur la ville à cette occasion, mettent largement en lumière la face sombre de Roubaix et peuvent nourrir un processus de stigmatisation. Une tribune intitulée « Roubaix, une ombre au tableau » signée par Julien Talpin, chercheur en science politique au CNRS et Roubaisien, dans *Libération* le 23 août 2019⁶⁷⁷ pointe cet effet potentiellement problématique des œuvres de Desplechin sur l’image organique de la ville (externe mais aussi interne). Au-delà des qualités cinématographiques qu’il reconnaît à *Roubaix, une lumière*, il se fait l’écho d’un accueil très mitigé de l’œuvre à Roubaix, dénonçant le « tableau misérabiliste d’une « ville trop sombre », « sale », « résumée à la délinquance et à la pauvreté », filmée presque exclusivement de nuit, sans soleil ou presque. [...] Si Arnaud Desplechin peut s’amuser dans une interview qu’il « ne va peut-être pas se faire que des amis chez les élus roubaisiens », il y a peut-être plus grave que la tache portée au marketing urbain, à savoir le sentiment – légitime ou pas, là n’est pas la question –, de stigmatisation ressenti par de nombreux spectateurs. Ce faisant le film risque, sous couvert de son ambition artistique, de redoubler les processus de marginalisation symbolique qu’il donne à voir ».

Comme semble en être conscient le cinéaste, l’œuvre renvoie une image très éloignée de celle que cherchent à valoriser les acteurs territoriaux. Max Rousseau est revenu dans sa thèse, en 2011, sur les manières dont ces derniers ont essayé de « vendre » la ville par une stratégie de « reimagining ». Tentés, dans un premier temps, par l’effacement des traces du passé industriel pour apparaître comme une ville innovante et dynamique grâce au lancement de « méga-projets » urbains dans les années 1980, ils misent à partir des années 1990 sur une stratégie de valorisation du patrimoine industriel, cherchant à faire des spécificités historiques, sociales, architecturales, culturelles de Roubaix une force et une source d’« authenticité » pour attirer de nouvelles catégories sociales ; la reconversion des sites doit renvoyer l’image d’une ville résiliente, de la ville « phénix » dont la marginalisation a été enrayée et qui est en train de se reconstruire. Or, ce n’est pas ce que filme et ce qu’entend filmer Desplechin, inspiré par un Roubaix vécu et personnel qui constitue un décor propice aux histoires qu’il souhaite raconter.

⁶⁷⁷ *Libération*, 23/08/2019, https://www.liberation.fr/debats/2019/08/23/roubaix-une-ombre-au-tableau_1746806

Le cinéma, reflet et vecteur d'images qui ne sont pas moins légitimes, peut donc heurter l'« image descendante du territoire » que cherchent à promouvoir les élus – qui porte toutefois elle aussi le risque d' « assigner le territoire et ses habitants à une identité en particulier » (Mortelette, 2019).

Julien Talpin, qui ne remet pas en question la créativité et la liberté artistique du cinéaste, lui reproche finalement de donner une trop grande visibilité au territoire roubaisien suggéré, selon lui, dans une forme de déterminisme social et spatial, comme l'origine du mal dans un contexte qui lui est déjà médiatiquement défavorable :

« Au final, alors que le spectateur cherche à comprendre ce qui a pu conduire ces deux femmes à l'irréparable, une seule réponse s'impose : Roubaix ! C'est cette ville, sombre, oppressante et la misère qu'elle regroupe qui a poussé au crime. Ce n'est pas seulement la pauvreté qui conduit au meurtre dans ce cas, mais sa concentration spatiale, propre aux quartiers populaires. Si Marie et Claude ont pu s'introduire chez leur voisine, c'est qu'elles se connaissaient, qu'elles avaient tissé des liens de confiance qui ont conduit la retraitée à ne pas se méfier [...]. La courée est émeutière, vieux thème réactionnaire. Ce faisant, Desplechin offre un certain regard sur une ville qu'il avoue ne pas connaître ».

Le film échouerait alors à montrer que « la proximité spatiale façonne des liens qui ne sont pas que criminogènes, [...] cette centralité populaire qui crée les solidarités face à la misère, aux discriminations et à la stigmatisation ». Dans sa critique de l'ouvrage *La Ville d'en bas* (Collectif Rosa Bonheur, 2019), la géographe Sophie Blanchard⁶⁷⁸ commence justement par une opposition entre ce que suggère le film de Desplechin et ce que révèle l'étude menée par les sociologues : les habitants ne sont pas inactifs et les marges roubaisiennes qu'ils habitent sont aussi vécues, non pas comme des ghettos, mais comme des « centralités populaires » qui leur garantissent un accès aux commerces, notamment ethniques, au travail, à des formes de sociabilités locales.

Le cinéaste-ambassadeur de la ville se voit ainsi reprocher sa vision partielle et partielle de Roubaix – assumée – et son manque de nuance, de lumière justement, dans sa présentation de la ville⁶⁷⁹. Le risque est ainsi grand, en braquant la lumière sur la marge, d'être accusé de contribuer à sa stigmatisation.

⁶⁷⁸ Sophie Blanchard, « La ville d'en bas, une lumière sur Roubaix », *Urbanités*, 07/09/2020.

⁶⁷⁹ Alicia Majka, référente cinéma à Roubaix, précise que ces reproches ne concernent pas seulement Desplechin : « De belles images de Roubaix sont aussi filmées... mais elles sont rarement identifiées dans l'œuvre voire même attribués à un autre espace » ; elle cite l'exemple de « beaux lieux » filmés pour *HPI* – comme le restaurant « Le Bouillon de l'Impératrice Eugénie » – mais qui ne sont pas associés à la ville à l'écran (entretien avec l'auteur le 19/05/2021).

La visibilité de la marge au cinéma, lorsqu'elle est déjà connue du grand public et stigmatisée, est donc ambivalente et propice aux débats. En réponse à la critique de Julien Talpin publiée par la presse parisienne, *La Voix du Nord* assure ainsi la défense de « l'ambassadeur » de la ville dans un article publié dès le lendemain et intitulé « Non, le film d'Arnaud Desplechin ne stigmatise pas Roubaix ! »⁶⁸⁰. Ces débats sur les images – induites, organiques, modifiées par l'expérience – contradictoires associées à un même territoire rappellent que « l'identité territoriale ne se décrète pas car elle émane d'individus qui consomment et s'approprient le territoire » (Di Méo, 2008)

En dépit de ces débats, Desplechin, qui rappelle volontiers son attachement à Roubaix à laquelle il a consacré une grande partie de son œuvre, n'y est pas indésirable et n'est pas accusé par la municipalité de nuire à l'image de la ville⁶⁸¹ ; il est même accueilli avec bienveillance à chaque nouveau tournage et véritablement perçu comme ambassadeur de la ville⁶⁸² pour plusieurs raisons.

A priori, le cinéaste et ses œuvres s'inscrivent dans des thématiques plus vastes auxquelles les acteurs politiques et économiques de la ville cherchent à associer son image et sa reconversion : la création, l'art, la culture, le secteur de l'image en mouvement.

Le cinéaste est aussi un exemple de parcours exceptionnel d'un Roubaisien devenu l'un des réalisateurs les plus renommés du cinéma français. Il permet également d'associer le nom de la ville à des œuvres qualitatives, régulièrement saluées et primées, suggérant qu'elle est bien le terreau créatif qu'elle cherche à valoriser. Fidèle, Desplechin y ancre sans cesse son activité artistique mais aussi économique, en y multipliant les tournages et en assurant donc une médiatisation régulière du territoire.

Si *Roubaix une lumière*, fortement inspiré d'un documentaire et d'un fait divers tragique, est nécessairement centré sur une marge sombre, le vécu des personnages de Desplechin est en réalité plus nuancé, bien plus que les discours médiatiques qu'inspire la ville à l'échelle nationale surtout, et est loin d'être systématiquement dévalorisant⁶⁸³. Les questions de violence,

⁶⁸⁰ *La Voix du Nord*, 24/08/2015.

⁶⁸¹ Le maire Guillaume Delbar – qui préside également Pictanovo – se montre très indulgent. Présent le 4 septembre 2019 au Duplexe pour la projection, il explique : « Arnaud Desplechin est un des meilleurs réalisateurs français. Ce serait bien qu'on fasse une rétrospective de ses œuvres dans notre ville. Je trouve que dans ce film, il a donné une humanité à un fait divers. C'est réussi, dans un genre qui était nouveau pour lui ».

⁶⁸² Lors d'une cérémonie en 2016 en présence du maire de la ville, la salle des fêtes du lycée Baudelaire de Roubaix, où le réalisateur a fait ses études, est rebaptisée en son honneur.

⁶⁸³ C'est en dehors de ses films qu'il rétablit l'équilibre et rappelle le caractère qu'il sait bien partial de son cinéma. Il répond ainsi, quand on l'interroge sur l'image de la ville dans *Roubaix, une lumière* : « On va me le reprocher, bien sûr. Cela dit, Roubaix est une ville qui bouge beaucoup. J'ai cherché des paysages un peu durs et c'est devenu difficile parce que la ville s'embellit chaque année. On voit les efforts de la population, de la mairie, des associations pour rendre la vie plus agréable. Mais c'est aussi un territoire déshérité. [...] Aujourd'hui, j'avais

d'islamisme radical, de pauvreté de masse, toujours en dehors de *Roubaix, une lumière*, sont assez peu évoquées. Le décor principal au sein de Roubaix, ce n'est pas la courée mais c'est peut-être d'abord la grande maison familiale, le refuge dans lequel se nouent et se dénouent de manière douloureuse les rapports entre les personnages, tandis que le reste de la ville reste « toujours mis à distance » (Cattalano, 2021).

Confronté à une médiatisation souvent défavorable, le combat à mener passe davantage par une politique d'aménagement et de requalification des marges d'une part, et, d'autre part, de lutte contre les clichés réducteurs mobilisés par des médias audiovisuels prétendant dépeindre le réel, ce qui n'est pas le cas du cinéma et de Desplechin⁶⁸⁴.

2. L'espoir de faire changer le regard sur la marge

2.1 Une capacité à esthétiser ou enchanter la marge

2.1.1 La marge en chanson, la marge enchantée ?

Chacun a déjà fait l'expérience de l'enchantement que peut produire l'ajout d'une musique sur un film vidéo même amateur⁶⁸⁵ ; le cinéma, en combinant par nature l'image et le son pour créer un univers et produire une œuvre d'art, pour générer des émotions (Sipièrre, 2007), a cette capacité à faire paraître *extraordinaire* un lieu qui semblait ordinaire, à le noircir mais aussi à l'enchanter, et peut ainsi influencer sur nos émotions et notre regard sur la marge mise en scène et en son (Sipièrre, 2007). La musique peut certes contribuer à accentuer la distance symbolique à l'égard de l'espace diégétique, suscitant une forme de gravité voire d'angoisse ; son absence (dans une grande partie des films de Desplechin, de Dumont ou dans *Les Pires*) accentue un effet de réel et l'impression d'être « réellement » en immersion dans la marge, sans qu'il n'y ait eu de travail de mise en scène, de mise en fiction de l'univers qui va être exploré.

envie de montrer un Roubaix désenchanté avec sa brutalité sociale et sa paupérisation » (*La Voix du Nord*, 16/08/2019).

⁶⁸⁴ A. Desplechin répond aux critiques : Si les gens veulent voir le côté enchanté de Roubaix, qu'ils regardent un autre de mes films, *Un conte de Noël...* », *LilleActu*, « Roubaix, une lumière dans les ténèbres, plongée dans l'intime d'une ville avec Arnaud Desplechin », 15/09/2019.

⁶⁸⁵ Le réalisateur américain Chris Milk propose, sur Internet, une expérience interactive intitulée « The Wilderness Downton » qui consiste à intégrer des photographies du lieu de notre enfance (provenant des banques de données de Google Maps et de Google Street View) au sein d'un clip du groupe Arcade Fire. L'Internaute est également invité à écrire ou dessiner une carte postale qui s'animerait au sein du clip. Les lieux de notre enfance se mêlent ainsi à un univers musical et à une construction artistique qui font naître des émotions différentes de celles que suscite une simple observation de ces lieux sur les applications proposées par Google.

L'introduction de sons stéréotypés ou de musique folkloriques (*Le P'tit Quinquin*) peut également aider à ancrer l'histoire dans un territoire et à expliciter l'information transmise par l'image.

Quelques films tournés dans les deux régions intègrent la musique de façon plus singulière. Dans *Si on chantait*, des airs existants, parfois des chansons populaires et qui réveillent des souvenirs, des émotions, un imaginaire propre à chaque spectateur, sont interprétés par les personnages qui habitent la marge filmée. Dans l'intrigue même, la musique est pensée et utilisée comme une manière de (r)animer la marge, d'y recréer du lien, de l'enchanter. L'association de ces airs musicaux aux espaces en marge influe sur le vécu et les émotions des personnages et, dans le même temps, sur celles du spectateur. La musique « déplace le sentiment de réalité »⁶⁸⁶ suggéré par l'image (Sipièrre, 2007) et tient à distance toute impression de « misérabilisme ».

L'ajout d'une musique rock aux images de la série *Germinal*, qui s'inspire en cela de la série *Peaky Blinders*, renouvelle le regard porté sur les marges minières qu'elles donnent à voir et qui, en lien avec l'esthétique choisie et le recours aux effets visuels pour composer des paysages industriels spectaculaires, permet d'éviter les clichés « passésistes » ; la marge est intégrée dans des codes artistiques, musicaux, esthétiques, très contemporains qui la donnent à voir différemment. L'objectif est bien de projeter la marge dans l'extraordinaire, suscitant une forme de fascination pour le décor pensé comme une œuvre d'art digne d'être vue (voire visitée, propice en cela au ciné-tourisme).

L'intégration de la musique populaire dans plusieurs films évoquant des espaces en marge des deux régions (*Si on chantait*, *Chante ton Bac d'abord*, *Chœurs de rockers...*) contribue à les arracher du réel et à les intégrer dans un univers enchanté (Pieroni, Staszak, 2024) qui influe sur la perception et les sentiments du spectateur, infléchissant le regard qu'il porte sur les marges filmées.

2.1.2 Des marges de nature toujours valorisées

Certaines marges de nature au sein de la région Nord-Pas-de-Calais (la Côte d'Opale) et de la Wallonie (l'Ardenne belge) attirent, parfois de longue date, des cinéastes qui viennent

⁶⁸⁶ C'est d'ailleurs la raison pour laquelle elle est justement tenue à distance au sein d'un certain cinéma du réel.

exploiter des formes de marginalité⁶⁸⁷ ici convoitées qui contribuent à leur touristicité. Le cinéma participe à la valorisation de ces marges plus qu'il n'en est à l'origine.

Dans le cas de la Côte d'Opale, Jean-Michel Dewailly souligne combien, en matière d'attractivité touristique en particulier, certains espaces – les plus associés à « la nature » – ont su maintenir plus durablement (puis reconstruire) une image positive et rester perçus comme des pôles d'intérêt touristique (Dewailly, 1985). Films et séries qui y sont tournés semblent *a priori* agir comme des promoteurs de ces espaces dont ils valorisent les paysages abusivement qualifiés de « naturels » ; l'image projetée par le cinéma semblerait donc ici compatible avec les discours touristiques vantant les qualités de ces territoires⁶⁸⁸.

La Côte d'Opale a précocement, en dépit d'un renversement d'image après la Seconde mondiale et jusqu'à la reconquête de celle-ci dans les années 1980, attiré des touristes internationaux et, plus tôt encore, inspiré des peintres, tels les maîtres hollandais du XVII^e siècle (Dewailly, 1985) qui exploitent sa luminosité singulière et changeante, ou des artistes plus contemporains comme le peintre et photographe Édouard Lévêque en 1911 à qui l'espace littoral doit son chromonyme (Holuigue, 2022). Le caractère pittoresque de cet espace est donc reconnu de longue date par les artistes et les cinéastes qui viennent aujourd'hui filmer les paysages de la Côte d'Opale en sont les héritiers⁶⁸⁹.

Plusieurs stations balnéaires sont ainsi, très tôt, des pôles de tournage à l'échelle de la région ; même lorsqu'elles ne sont pas au cœur de l'œuvre, elles sont régulièrement intégrées, notamment dans le « cinéma du réel », pour contraster avec la noirceur et la grisaille de l'intérieur de la région ; la Côte d'Opale apparaît alors comme le finistère d'une région sinistrée par les effets de la crise, un dernier refuge pour fuir, le temps de quelques heures, un quotidien difficile.

Ces tournages sur la Côte d'Opale inspirent de belles images, des plans larges cadrant des paysages entre ciel et terre. Les séries, plus récemment, confirment cette attractivité du littoral

⁶⁸⁷ André Delvaux fut parfois considéré par la presse comme le premier cinéaste à exploiter la cinégénie de ce décor exceptionnel des Hautes Fagnes pour le film *Belle* en 1973 (Sojcher, 1999, tome 2). Le cinéaste déclare en 1973 : « Ce film marque le retour à l'inspiration nationale. Il se déroule aux confins de l'Ardenne belge et de l'Allemagne, là où s'étendent à l'infini les terres marécageuses et désolées des Hautes Fagnes, terres dangereuses, riches en légende, cruelles, encerclées de profondes forêts. [...] » (cité par Sojcher, p. 33).

⁶⁸⁸ La chanson française, qui entretient volontiers les clichés sur la région, valorise davantage la Côte d'Opale, à l'image de celle d'Alain Souchon, *Le Baiser* (1999) ; l'artiste reprend d'ailleurs la chanson *La Côte d'Opale* dans une compilation (*Les Gens du Nord*) regroupant des œuvres évoquant le Nord en 2018.

⁶⁸⁹ « Il y a au nord de la France, pour les avoir traversés, non loin de Marquise, par une route entre Calais et Boulogne-sur-Mer, les plus beaux paysages du monde, note Victor Hugo. Voilà qui est dit, une fois pour toutes et pour clore le bec aux mécréants. Leurs habitants, pour en être, seraient de la même eau. L'ensoleillement ou la grisaille n'y changeraient rien : ce pays est luminescent. Ce mystère, le cinéma – avec son appareillage – le voit ». Bruno Dumont, Verbatim du rapport d'activités de Pictanovo 2015-2018, p. 84.

dont les éléments naturels restent des ressources convoitées, en particulier pour le tournage de polars ou de fictions de type « nordique ». Les images projetées sont celles de marges de nature aujourd'hui valorisée socialement (le contact avec les éléments, l'eau, la lumière, les faibles densités...).

Les tournages dans cette partie du territoire doivent donc pouvoir être plus facilement compatibles avec l'image territoriale induite qui valorise les Deux Caps et ses falaises – souvent filmés –, les plages, les dunes couvertes d'oyats etc. L'œuvre tournée dans cette région peut assurer une forme de « cartepostalisation » à peu de frais et à forte diffusion.

Immanquablement, les spectateurs des longs métrages de Bruno Dumont, fasciné par ces grands espaces⁶⁹⁰, soulignent (même ceux qui critiquent son cinéma) la « beauté » des paysages qu'il filme, raison pour laquelle les élus de la Côte d'Opale accueillent favorablement ses tournages.

Pourtant, le réalisateur ne se contente pas d'intégrer dans ses films des paysages déjà reconnus et valorisés par le marketing territorial. Il interroge dans et par son travail ce qui fait paysage⁶⁹¹, les notions de beauté et de laideur, l'ordinaire et l'extraordinaire, et il force en cela le spectateur à interroger son propre regard sur les marges cadrées et qui ne sont jamais de simples toiles de fond. En amont du tournage, Dumont se livre à une exploration de la côte (en particulier d'un territoire situé entre Audresselles et Ambleteuse, celui où il a passé des vacances dans sa jeunesse et qui lui est familier), jusqu'à ce qu'il y trouve ce qui, à ses yeux, « fait paysage »⁶⁹². Le regard du réalisateur est influencé par celui d'artistes avant lui⁶⁹³. Les paysages filmés paraissent « beaux » parce qu'ils évoquent d'autres paysages consacrés par les primitifs flamands qui influencent Dumont. Toutefois, il n'en reste pas à la reproduction de paysages peints avant lui et poursuit à sa manière, en exploitant les outils du cinéaste et en particulier le

⁶⁹⁰ Il filme aussi les grands espaces américains dans *Twenty-nine Palms* en 2003.

⁶⁹¹ Il y a bien dans les films de Dumont « une correspondance entre certains paysages et des caractères humains. [...] le monde naturel avec ses quatre éléments fait écho à l'action humaine et entre en interaction permanente avec elle [...] » (Philippe Joutard, dans la préface de Mauduy et Henriot, 1990).

⁶⁹² « J'avais les paysages [...] j'ai passé beaucoup de temps à me promener dans ces dunes en me demandant qu'est-ce que je peux raconter là-dedans » (B. Dumont, entretien avec Philippe Rouyer, *Hors Satan*, DVD, 2014). Le paysage est à la fois, dans ses films, « le paysage-contrepoint » (Mariotti, 2016) qui permet de montrer un décalage entre le personnage et l'espace qui l'entoure voire l'étouffe (comme dans la première scène de *L'humanité*), le « paysage-expression » qui permet au personnage d'être en fusion avec ce qui l'entoure, le « paysage-catalyse » en présence duquel le personnage se transforme (comme dans *Hors Satan*) ou même « le paysage-drame » qui mutile, tue (dans *La Vie de Jésus*, Freddy se laisse presque avalé par la terre).

⁶⁹³ De *Paysage avec charrue* (G. Braque) à *L'Origine du monde* (G. Courbet) en passant par *Le Cri* de E. Munch et Pharaon de Winter (qui donne son nom au personnage du film) dans *L'humanité*, des références à Rubens dans *P'tit Quinquin* à *L'Angelus* de J.-F. Millet dans *Hors-Satan*, le cinéma de Dumont regorge de plans ou d'images qui, de manière plus ou moins immédiate, évoquent la peinture.

CinémaScope qui permet de donner une impression d'immensité aux paysages filmés⁶⁹⁴, un travail d'artialisation d'espaces apparemment ordinaires mais qui lui « parlent ». Son projet est alors de créer de l'extraordinaire à partir de l'ordinaire⁶⁹⁵ : un espace dunaire de la Slack repéré, choisi, cadré⁶⁹⁶ dans un plan, contemplé par les personnages, doit « faire paysage », faire naître une forme de beauté, suggérer un ailleurs, un irrationnel que Dumont se refuse d'intellectualiser (*figure 100*).

La démarche de Bruno Dumont témoigne d'une conscientisation de ce qu'Alain Roger appelle « l'artialisation » (Roger, 1997) et que pourrait favoriser son cinéma. Ce terme rend compte du rôle de l'art dans la perception du « beau » paysage ; selon Alain Roger, ce qui nous paraît beau est ce qui est vu par le prisme de l'œuvre d'art. La réflexion rejoint celle des géographes du paysage (Berque, 1995) qui soulignent que ce dernier n'existe pas en soi mais qu'il exige d'abord un regard porté sur lui qui lui permettra de « faire paysage ». Pour Roger, qui parle de « double artialisation de la nature », le processus peut se faire *in situ* mais aussi de manière indirecte, « *in visu*, par la médiatisation du regard » (Roger, 1997, p. 16) favorisée par l'œuvre d'art et, dans le cas présent, par le cinéma. Dans son travail sur le paysage de la Côte d'Opale, Dumont invite le spectateur à prendre conscience de la capacité de l'art (filmique ici, quoiqu'inspiré de la peinture) à révéler la dimension esthétique, pittoresque, d'espaces ordinaires voire spontanément jugés laids⁶⁹⁷.

Il faut en effet revenir sur le trouble que peuvent causer les œuvres ambivalentes de Dumont qui, dans le même temps, s'emploie en permanence à « faire dérailler » ce paysage ; il n'est pas question de chercher le lisse, l'harmonieux, la perfection, mais de laisser de l'imprévu (un son, une ruine, un changement de lumière...) perturber le paysage et de souligner ainsi son caractère évolutif voire vivant. Surtout, il reporte la marginalité potentiellement stigmatisante sur les

⁶⁹⁴ Il permet de « donner de la largeur au paysage certes, mais surtout de la profondeur, le creuser pour en extraire tout ce qu'il nous offre. Il décide pour moi. C'est à prendre, je prends » (B. Dumont, *Libération*, « Satan de réflexion », 19/10/2011, https://www.liberation.fr/cinema/2011/10/19/satan-de-reflexion_768822/).

⁶⁹⁵ Il vise « une représentation extraordinaire de l'ordinaire. [...] Si vous filmez bien le Nord-Pas-de-Calais, l'au-delà apparaît » (« Hors-champs », France Culture, 26/11/2014).

⁶⁹⁶ « Mon lien avec la peinture est en particulier un lien avec l'art du cadre. J'aime le cadre et je passe un temps fou à trouver des endroits qui n'ont pas de valeur. Ce n'est pas évident, il y a une telle tendance au beau quand on choisit un lieu. J'ai mis du temps à trouver la rue de Pharaon, sa banalité. J'aime l'ordre que le cadre va instaurer dans cette rue. Comme pour Pharaon. Emmanuel est quelqu'un d'ordinaire mais il est transfiguré par le tableau, le cadre, la composition, le scope, la chair même de l'image » (B. Dumont, dans *L'Humanité*, « La conviction humaine de Bruno Dumont », 27/10/1999, <https://www.humanite.fr/node/216320>).

⁶⁹⁷ « La caméra, c'est comme un grand outil de transfiguration [...]. Quand j'ai filmé Paris, j'ai eu beaucoup de mal, dans *Hadewijch* ; quand je voyais ce que j'arrivais à faire dans les Flandres, avec des plans de pâtures : c'était extraordinaire ; ça dégagait quelque chose. À Paris, j'avais du mal : Paris, c'est déjà pensé, c'est déjà de l'art ; des urbanistes ont travaillé. Quand l'art filme l'art, ça fonctionne pas bien. Quand je filmais des immeubles haussmanniens, la caméra avait du mal : elle sentait Haussmann ! Quand je filme une pâture et un champ de patates, c'est plus tranquille et je vois que la caméra glorifie » (B. Dumont, entretien pour La Cinémathèque française, 11/09/2021).

personnages/habitants de la région, dont la laideur contraste avec la beauté des lieux (*Ma Loute, P'tit Quinquin*) qui finit par leur échapper⁶⁹⁸.

Figure 100 : En communion face au paysage : *Hors Satan*, 2011



Source : *Hors Satan* (Dumont, 2011) capture d'écran.

À travers le regard d'un personnage ou, comme ici, en invitant le spectateur à se placer derrière eux, ce dernier est incité – expérience surprenante à une époque où la lenteur est rarement assumée au cinéma – à prendre le temps de contempler ce qui finit par « faire paysage » (d'abord pour le personnage), par déclencher des émotions que la contemplation procure manifestement au personnage du guérisseur habité par le paysage autant que ce dernier l'habite, et qui, dans *Hors Satan*, le conduit, ainsi que son amie, à tomber à genoux face à lui, en communion avec la nature ; les personnages sont des médiateurs de la beauté troublante du paysage dans lequel ils se mêlent. Le spectateur inaverti, perturbé, cherche à comprendre le sens de ces contemplations, comme s'il fallait y chercher la clé de l'intrigue (qui ne s'y trouve pas nécessairement).

Une réflexion assez comparable peut être menée à propos de l'Ardenne belge, en Wallonie, dont la mise en tourisme est bien antérieure aux premiers tournages et commence dès la seconde moitié du XX^e siècle (Quériat, 2010). Elle constitue bien, quoique de manière inégale, l'une des destinations touristiques privilégiée des Belges (notamment flamands), en

⁶⁹⁸ Cette beauté des lieux finit parfois par échapper aux habitants. Ainsi, quand l'inspecteur Machin, dans *Ma Loute*, vante la vue sur la baie dont profite Monsieur Van Peteghem, ce dernier lui répond : « Oui, mais on ne la voit plus... À force de la voir, on ne la voit plus ».

raison même de sa marginalité (son caractère excentré, rural, ses faibles densités, ses rivières, ses forêts), d'ailleurs volontiers évoquée comme telle (*Les Scouts, La Trêve*⁶⁹⁹).

Le cinéma et les séries reflètent et exploitent toutefois, nous l'avons vu, les facettes contrastées de l'imaginaire occidental de la forêt. Si la fiction valorise volontiers les paysages forestiers ardennais (*La Trêve, Les Géants...*), ces marges sont dans le même temps le cadre d'intrigues sordides et les décors de films d'épouvante ou d'horreur (*Calvaire*, au sein de la « trilogie ardennaise » de Fabrice du Welz).

Cinéma et séries contribuent donc bien à valoriser des marges de nature, à conforter leur attractivité, leur touristicité, et peuvent ainsi être perçus par les acteurs locaux comme des outils susceptibles de promouvoir le territoire. À nouveau, l'association de ces paysages dits « naturels » avec des intrigues qui soulignent parfois, en miroir, la marginalité voire la laideur des habitants qui y vivent, peut susciter le débat, en particulier au sein de la population et peut en quelque sorte brouiller, nuancer l'image que les acteurs du tourisme cherchent à renvoyer du territoire. Il nous semble toutefois que le spectateur a appris, contrairement à ce que craignent les habitants qui se sentent stigmatisés, à faire la part des choses entre les « décors » dont on souligne les qualités esthétiques et qui sont jugés, de manière d'ailleurs contestables, « beaux » et « réels », et la mise en scène d'intrigues sombres en leur sein qui relève évidemment de la fiction voire de la caricature dans le cas des séries de Bruno Dumont.

2.2 Esthétisation et artialisation des marges industrielles

Avec des résultats plus nuancés et moins spectaculaires qu'à Dunkerque, notamment en fonction de la portée de l'œuvre, nous souhaitons ici montrer comment le tournage d'un film ou d'une série peut aussi impulser, rendre possible ou faciliter une recomposition de l'imaginaire répulsif dans lequel serait enfermée une marge industrielle en favorisant un changement de regard porté sur elle.

L'affiche du film de Briec Carnaille *Le Soleil de trop près* (figure 101), plante le décor d'une histoire ancrée dans la ville de Roubaix dont on reconnaît bien les alignements de maisons en brique rouge et la cheminée d'usine, type d'édifice un temps menacé de destruction puis patrimonialisé, devenue un repère, un marqueur roubaisien dans de nombreux films. Elle

⁶⁹⁹ 33 % des touristes en Wallonie à l'été 2022 sont flamands, 19 % néerlandais ; ils se dirigent largement vers les forêts ardennaises. Observatoire wallon du tourisme. Bilan de l'été 2022, https://www.tourismewallonie.be/sites/default/files/bilan_de_lete_2022.pdf

illustre selon nous la capacité d'un film à suggérer « la poétique de l'espace » (Bachelard, 2020 [1957]) roubaisien, à intégrer la marge réelle dans un imaginaire poétique, à lui donner une dimension artistique – le ciel de la ville évoquant ici *La Nuit étoilée* de Van Gogh – et à inviter à porter un autre regard sur elle.

Le message est en réalité plus ambivalent dans ce film que le réalisateur a tenu à tourner dans le quartier « post-industriel » de son enfance, au sein de cette « ville cabossée, mais très poétique »⁷⁰⁰, qui rend compte de l'instabilité de Basile, le personnage principal. On y suit en effet un homme atteint de schizophrénie et sa manière d'habiter et de voir la ville est aussi le reflet de son état psychologique : tandis qu'au quotidien les briques rouges reflètent sa maladie, les moments où la ville se couvre d'un ciel noir irréel qui la fait basculer dans un univers extraordinaire que lui seul perçoit sont ceux qui annoncent son angoisse grandissante.

Figure 101 : L'affiche du film *Le soleil de trop près* : l'art s'imisce dans le regard porté par le personnage de Basile sur le ciel roubaisien



Le cinéma a pu et peut toujours, comme la photographie, participer à la construction et à la promotion de paysages industriels, permettant une « artialisation » d'espaces, souvent de marges, jusqu'alors jugées laides, répulsives ou sans intérêt particulier. C'est d'ailleurs en insistant sur la « beauté » des paysages miniers, guère évidente pour la population à l'époque, que Berri relativise les inquiétudes suscitées par le tournage de *Germinal* :

⁷⁰⁰ Brieuc Carnaille, *Le Soleil de trop près*, dossier de presse, 2021.

« Quand ils verront *Germinal*, les gens seront surpris de la beauté du Nord. Ce n'est pas parce que l'on va parler misère que le film ne sera pas beau. Le film sera plutôt un hommage que le contraire. Et sur le plan de l'esthétisme, il sera très soigné. Et puis, c'est beau, un terril »⁷⁰¹.

Plusieurs réalisateurs belges ont décelé le « potentiel cinématographique du paysage industriel wallon » (Gabriel, in Roekens, 2011, p. 67) et s'inscrivent en cela dans le sillage du couple Bernd et Hilla Becher qui avait contribué, dès les années 1970, à changer le regard porté sur le bâti industriel et à en faire émerger la valeur patrimoniale (dans la Ruhr notamment).

Au cinéma, cette valorisation de marges industrielles peut tout à la fois être favorisée par une manière de cadrer (au CinémaScope), par l'utilisation du noir et blanc (*Les Convoyeurs attendent* de Benoît Mariage – *figure 102* – qui porte un regard poétique sur la marge industrielle parfois stigmatisée de La Docherie à Marchienne-au-Pont, Verjans, 2005), le choix d'une image granuleuse (*Ultranova* de Bouli Lanners) créant une sorte de voile qui éloigne l'ordinaire et plonge la marge dans un univers *extraordinaire*, le choix des musiques, l'intercession d'un personnage à travers lequel le spectateur contemple le paysage et ressent une émotion provoquée par les lieux (*La Raison du plus faible*). L'œuvre invite dans ce cas le spectateur à porter un regard nouveau sur l'édifice, sur la friche, sur des paysages qu'il ne percevait pas comme tels jusqu'alors.

Pour J.-B. Gabriel le regard singulier et « poétisant » (Gabriel, 2011) porté par plusieurs grands réalisateurs belges sur les espaces de l'industrie à partir desquels ils construisent des paysages s'explique, comme dans le cas de Bruno Dumont, par une sensibilisation à l'art dans leur parcours universitaire ou professionnel (Benoît Mariage, photographe, a étudié à L'Institut national supérieur des arts du spectacle, Bouli Lanners est également peintre – et se définit d'abord comme tel – et a étudié à l'Académie des Beaux-Arts de Liège).

Une fois encore, le projet artistique et esthétique du cinéaste ne garantit toutefois pas sa réception par les spectateurs ou par la critique, du moins à la sortie de l'œuvre. Bouli Lanners en fait ainsi les frais dans la critique d'*Ultranova* (tourné dans la région de Liège) signée par Vincent Ostria dans *Les Inrockuptibles* en 2005 :

« On ne sait pas ce qu'ils ont ces cinéastes belges à enlever la couleur de leurs films en couleur. Ça devient un peu cliché. Mais c'est symptomatique : le réalisateur se contente de vignettes, et ce qui le passionne avant tout est de photographier des paysages industriels »⁷⁰².

⁷⁰¹ *La Voix du Nord*, 04/02/1993.

⁷⁰² *Les Inrockuptibles*, « Ultranova. Du glauque trop chiadé et des héros aléatoires au Plat Pays », 01/01/2005, <https://www.lesinrocks.com/cinema/ultranova-32598-01-01-2005/>

Le projet de Lanners, qui consistait, en recourant au CinémaScope, à « transcender ce qu’il peut y avoir de laid dans ces endroits et en faire quelque chose de très beau et de très triste » n’a pas nécessairement – et c’est le propre de l’art – eu l’effet escompté sur les spectateurs⁷⁰³.

Figure 102 : L’artialisation du paysage industriel et minier wallon dans le cinéma belge

a) *Les Convoyeurs attendent*



b) *La Raison du plus faible*



Sources : *Les Convoyeurs attendent* (B. Mariage, 1999), *La Raison du plus faible* (L. Belvaux, 2006) captures d’écran.

2.3 Tournages et œuvres filmées comme moyens de renverser le stigmate

Le nom de la ville de Maubeuge est, depuis plus de six décennies, inlassablement associé à un énigmatique « clair de lune » que lui associe Pierre Perrin dans une chanson populaire sur

⁷⁰³ Entretien avec Bouli Lanners pour cinergie.be, 01/04/2005. Nous renvoyons aussi, concernant les réactions mitigées de spectateurs, aux commentaires déposés sur le site AlloCiné (« lieux « grisâtres », « déprimants », « atypiques », « univers sinistre, gris, pourri », « la gadoue, les ciels [sic] gris, les zones industrielles », « la tristesse des paysages », « une Belgique glauque au possible », « misérabilisme »).

un air de tango de 1961, preuve de l'impact que la chanson a également sur nos imaginaires géographiques (Marichez in Pieroni, Staszak, 2024).

L'œuvre place ironiquement Maubeuge – mais aussi Tourcoing, (et Roubaix dans la version reprise par Bourvil) et son « doux soleil » – à la tête d'une liste d'improbables destinations touristiques, reflétant et accentuant tout à la fois un imaginaire répulsif associé aux villes (industrielles) du Nord.

L'histoire de ce « tube » souvent repris et qui franchit les frontières nationales, inspira au cinéma dès 1962 une comédie réalisée par Jean Chérasse – qui fut un échec commercial – avec notamment Claude Brasseur, Jean Carmet, Bernadette Laffont, Maria Pacôme et Jean Perrin lui-même. En partie tourné dans la ville, le film raconte comment la chanson est récupérée par l'industrie du disque et bouleverse la vie de son interprète et de la commune par la même occasion. *Un clair de lune à Maubeuge* s'amuse ainsi à imaginer que la chanson provoque un afflux massif de touristes vers la ville du Nord. Au sein d'un reportage fictif, un journaliste explique :

« Une fête gigantesque a été organisée en son honneur au milieu du parc zoologique, orgueil de cette cité-miracle. Ce fut tout d'abord une chaleureuse réception à la mairie où Paul Prunier [le chauffeur de taxi dont la vie est bouleversée par le tube, et dont Pierre Perrin joue lui-même le rôle] reçut le titre et la médaille de citoyen d'honneur, tandis que du monde entier, par autocar, train, bateau, avions spéciaux, bicyclettes spéciales, les touristes et curieux affluaient à Maubeuge, ce nouveau Las Vegas ».

L'afflux de curieux vers une ville manifestement peu attractive semblait alors improbable. Pourtant, la chanson fut rapidement appropriée localement, inspirant toutes sortes de produits dérivés et, plus tard, le logo de la ville auquel est associé un clair de lune. Pierre Perrin fut, après la sortie de la chanson et du film, fait citoyen d'honneur ; il fut régulièrement invité lors de grands événements locaux et, en particulier, à la faveur de la kermesse de la Bière, créée dès 1962, manifestation régionale majeure qui réunit chaque année des centaines de milliers de spectateurs pour y écouter des stars nationales et internationales de la musique (Johnny Halliday, Claude François, Ray Charles) jusqu'à sa dernière édition en 1986⁷⁰⁴. Il y eut donc bien ici une stratégie locale visant à transformer une « mauvaise publicité » en vecteur de visibilité voire d'identité.

Le cinéma peut favoriser ou accompagner un tel processus de « renversement du stigmate » (Condevaux *et al.*, 2016) mené dans certains territoires pour faire des éléments qui contribuaient à leur mauvaise image des éléments de fierté, d'identité, des ressources.

⁷⁰⁴ Elle renaît en 2017.

Charleroi fait partie de ces villes qui pourraient appartenir au réseau des « Cities on the Edge » qui, (Condevaux *et al.*, 2016) comme Liverpool ou Gdansk, entendent faire « de leur « mauvaise » réputation un point de ralliement et un moyen d’affirmer une identité et de se donner une visibilité » (Gravari-Barbas et Delaplace, 2015). Maria Gravari-Barbas la cite d’ailleurs en exemple⁷⁰⁵, en soulignant comment, devenus sensibles aux discours véhiculés⁷⁰⁶, plusieurs acteurs du territoire tentent de procéder à un « renversement du stigmate ».

En Wallonie, alors que le Fonds Séries est aujourd’hui repensé pour s’ouvrir à d’autres partenaires (RTL), de nouvelles séries belges francophones se multiplient en dehors du dispositif. C’est le cas de la série RTBF *Trentenaires*, diffusée en 2023 (une saison 2 est en cours de tournage pendant l’été 2023), adaptation d’une fiction flamande à succès qui se déroule à Anvers (*Dertigers*) transposée ici à Charleroi⁷⁰⁷ (*figure 103*). Dès la phase de production, la série promet de concentrer ses décors au sein de la ville, en y intégrant les lieux fréquentés par les Carolorégiens et en invitant ces derniers à se mêler aux comédiens. Une page Facebook proposait aux habitants, lors du tournage de la première saison, de suggérer des lieux « branchés » – à l’image du Rokerill, friche industrielle reconvertie depuis 2010 en haut lieu culturel et festif en périphérie de Charleroi (à Marchienne-au-Pont) – qu’ils fréquentaient pour coller au mieux à leur vécu et à leurs pratiques⁷⁰⁸.

On comprend ainsi la bienveillance des autorités locales à l’égard de cette série familiale évoquant à la fois *Plus belle la vie* et *Friends* ; l’œuvre semble pouvoir être intégrée dans la stratégie de *city branding* menée à Charleroi pour dépasser l’image de « ville la plus laide du monde » affublée par un journal néerlandais en 2008, en faisant de ses lieux et pratiques décalés des éléments d’attractivité (Scatton, Schmitz, 2016) – même si, comme souvent, il ne s’agit pas

⁷⁰⁵ Maria Gravari-Barbas cite l’exemple du Charleroi Adventure, « safari urbain » proposé dans la ville par Nicolas Buissart qui s’appuie sur les clichés associés au territoire (et sur sa marginalité) pour en faire des éléments d’attractivité ; son circuit intègre ainsi des usines désaffectées, un terril, ce qu’il appelle « la rue la plus déprimante de Belgique » ou encore le pont duquel la mère de René Magritte s’est suicidée. Il justifie : « Ce n’est pas une initiative misérabiliste, mais réaliste. Je ne me moque pas. Quand les touristes le font, je les rabaisse. Certains oublient qu’il y a des gens qui sont coincés ici. Et les habitants sont plutôt contents qu’on montre leur quartier et ce qui s’y passe vraiment » (*Ouest France*, « Charleroi, fière d’être la ville la plus laide de France », 09/09/2015, <https://www.ouest-france.fr/leditiondusoir/2015-09-09/charleroi-fiere-detre-la-ville-la-plus-laide-du-monde-051060bb-ccf6-4ce9-be23-a06e205e8d46>).

⁷⁰⁶ En 2015, le bourgmestre demande (sans succès) le retrait d’une série de photographies intitulée « La ville noire » du concours organisé par World Press Photo estimant qu’elles représentaient une « sérieuse déformation de la réalité qui porte préjudice à la ville de Charleroi et à ses habitants » (*L’essentiel*, 02/03/2015, <https://www.lessentiel.lu/fr/story/charleroi-s-attaque-aux-cliches-d-un-photographe-915375470048>).

⁷⁰⁷ La ville attire un nombre croissant de tournages dont se félicite la municipalité ; avant *Trentenaires*, elle n’avait toutefois pas encore accueilli de film entier. La série bénéficie du Tax Shelter et du soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

⁷⁰⁸ Comme dans le cas de Calais, l’œuvre permet de suggérer un « ordinaire », une forme de « normalité » du vécu de la ville qui sont déjà susceptibles de compenser la stigmatisation du territoire.

d'un objectif des créateurs de la série elle-même⁷⁰⁹. Cette dernière offre ainsi une immersion dans cette ville qui cherche (comme les personnages) à reconstruire son identité et une découverte de la manière dont elle est habitée (*encadré 2*). Elle pourrait alors s'inscrire dans le sillage de séries qui, comme *The Office* pour Scranton ou *Derry Girls* pour (London)derry, ont agi sur le regard porté sur la ville en crise – notamment à travers le regard porté par les personnages qui sont censés l'habiter – et même contribué à en faire des « destinations » touristiques.

Figure 103 : Image promotionnelle en faveur de *Trentenaires* : Charleroi, toile de fond et espace vécu des personnages d'une série familiale



Source : RTBF, 2023, <https://www.rtbf.be/article/trentenaires-la-nouvelle-serie-belge-evenement-debarque-le-23-avril-sur-tipik-11181819>

Les films et les séries tournés dans la marge ou qui l'évoquent peuvent donc bien servir des stratégies de changement d'image des espaces concernés en contribuant par exemple à une artialisation du regard porté sur elles, à une valorisation d'éléments de marginalité soudain associés à des messages ou des valeurs positifs, voire à renverser le stigmate. Les effets produits seront toutefois extrêmement variables selon la marge concernée, l'intention du cinéaste, la portée de l'œuvre (sera-t-elle vue ? par qui ? comment sera-t-elle reçue ?), son approche du sujet, le contexte de sa diffusion, la réactivité des acteurs territoriaux – quels qu'ils soient – pour tirer profit de la visibilité ainsi offerte.

⁷⁰⁹ « Graphiquement, vous déposez votre caméra à Charleroi, c'est beau. Je ne voulais pas rentrer dans ces clichés qui me saoulent et que j'en ai marre d'entendre car ils sont faux. Je voulais être juste dans ce qu'on montre. On n'a pas essayé d'édulcorer la réalité, ni de la durcir. On a filmé ce qui existe, puisqu'on est en décor naturel. Si vous regardez la série, vous verrez que c'est beau Charleroi comme ça. Je pense que Charleroi est à un tournant et est en train de se transformer. Malheureusement, c'est une ville qui a des casseroles, mais qui, au fur et à mesure, sont en train de disparaître. Je l'espère. Et si la série peut y contribuer, c'est encore mieux ! » (entretien du réalisateur Joachim Weissmann pour RTBF, 23/04/2023, https://www.rtbf.be/article/trentenaires-une-serie-qui-se-regarde-la-larme-a-loeil-en-dansant-11184674?gclid=EAIaIQobChMIzPeL54Lw_wIVKQwGAB3A4AIFEAMYASAAEgIPZ_D_BwE).

Encadré 2: Charleroi dans la série *Trentenaires*

Dès le premier épisode, le décor est planté : à la faveur d'un premier repas dans le bar « Chez Enzo », le groupe d'amis compare son rapport à Charleroi (a). D'un épisode à l'autre, on suit le quotidien des personnages dans la ville, clairement identifiée, sans jamais être associée dans les discours ou dans les images à un territoire répulsif ou en difficulté. On y réside (y compris dans de beaux appartements ou dans de grandes maisons individuelles), on y travaille (dans la restauration, la photographie, la santé...), on y flâne, on y rêve, on y construit (et déconstruit) sa vie, on y rit, on s'y aime, on y bouge, en un mot on habite Charleroi⁷¹⁰. Les vues panoramiques de la ville (sous la forme d'*establishing shots* ou contemplée par les personnages, b et c) se mêlent à l'évocation (« le Quai 10 ») et à la fréquentation (« le passage de la Bourse », « Cercle Saint-Charles ») de multiples lieux connus des « Carolos ». S'il est exagéré de parler d'une valorisation de la ville, il est évident que la série s'inscrit en faux avec l'image de la ville laide et anxiogène ; les images (le street art, les graffitis : d et e), les pratiques quotidiennes des personnages (clubs, bars, restaurants), la bande son (pop/rock) suggèrent positivement son caractère « alternatif », « branché » – y compris par la présence d'un bâti industriel qui n'est pas caché (b) –, que les autorités de la ville cherchent à mettre en valeur.

a)



- « T'es du coin ? »
- « Non, de Liège, et toi ? »
- « Moi, je suis Carolo d'adoption ! Je viens de Charleville, en France ; ça fait tellement longtemps... : c'est un vieux souvenir la France ! ».
- [...]
- « Et toi, qu'est-ce qui t'a amenée dans le plus beau coin de la Terre ? »
- « L'amour... »
- « Moi aussi c'est l'amour qui m'a amené à Charleroi ».

b)



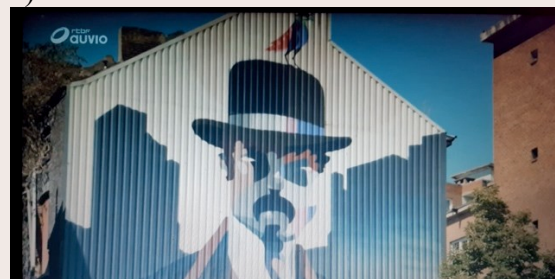
c)



d)



e)



Source des photographies : *Trentenaires* (saison 1).

⁷¹⁰ L'espace habité s'étend à la périphérie de Charleroi, notamment au vignoble de Thuin (le clos des Zouaves, épisodes 19 à 23) ou encore aux Lacs de l'Eau d'Heure (épisodes 11 à 13) explicitement nommés.

3. Face au risque de l'image répulsive et de la stigmatisation

3.1 Quand l'œuvre renforce la marginalité de l'espace voire suggère une marginalité inexistante

Dans *Les Pires*, les réactions et la méfiance de certains habitants et du monde associatif au tournage du film dans la Cité Picasso (à Boulogne-sur-Mer) sont celles que suscitent spontanément les tournages au sein d'espaces déjà perçus, à différents égards, comme des marges et parfois objets de stigmatisation.

C'est ainsi, nous l'avons vu, une question qui rejaillit lors des tournages qui s'implantent à Seraing, à Roubaix, à Calais ou dans le Bassin minier ; quelle que soit la nature du projet présenté par le cinéaste, le spectateur risquerait, craint-on, de ne retenir que ce qui conforte ses clichés. Alors que certains films et séries tendent à valoriser les lieux emblématiques d'espaces déjà attractifs (Montpellier dans *Un si grand soleil*, Poulot, 2023, la capitale dans *Emily in Paris*), certaines œuvres, parmi les plus remarquées, tournées dans le Nord-Pas-de-Calais et en Wallonie semblent au contraire privilégier les marges tandis que les espaces centraux sont paradoxalement peu visibles.

Un tournage peut dans ce cas accentuer voire créer une stigmatisation en rendant visible un lieu qui se trouve soudain enveloppé dans un récit filmique et médiatique qui lui est défavorable.

C'est le cas de Bailleul, terre natale et terre d'élection des premiers films de Bruno Dumont (*carte 25*). Ces derniers accroissent la visibilité et la notoriété de Bailleul à l'échelle nationale, mais, s'ils sont salués par la critique et primés dans les festivals, ils ne renvoient guère une image flatteuse de la ville, ce qui peut expliquer le divorce imposé au réalisateur par les autorités de sa ville natale après *Flandres*.

Nous nous sommes intéressé aux discours portant sur le contenu spatial de l'œuvre, sur la ville telle qu'elle est filmée dans *La Vie de Jésus*, en analysant les commentaires déposés sur le site AlloCiné (*figure 104*). Au 30 janvier 2023, 46 critiques ont été rédigées (la note attribuée par les spectateurs est de 3,3/5). Les commentaires sur l'espace diégétique sont nombreux – 18 commentaires (39 % du total) évoquent et commentent, même brièvement, l'arène – et révèlent aussi la porosité entre espace diégétique et espace scénographique, le propos distinguant mal l'espace filmique de la ville réelle et l'assimilant même volontiers au « Nord » en général ; contrairement aux films ancrés, plus tard, dans la Côte d'Opale, les termes utilisés pour caractériser l'espace perçu relèvent d'un champ lexical nettement dépréciatif. Presque réduite

à une rue, centrale dans l'intrigue, le rang de ville⁷¹¹ est à peine reconnu (on parle de « campagne », de « village », de « bourgade nordique »).

Carte 25 : Bailleul, pôle de tournage des premiers films de Bruno Dumont (*La Vie de Jésus*, *L'humanité*)



Conception et réalisation : Nicolas Marichez, 2023. Fond de carte : OpenStreetMap.

Les champs lexicaux les plus récurrents relèvent de l'ennui (22 occurrences) – celui des adolescents dans la ville –, du réalisme associé à l'œuvre (naturalisme, véricité/authenticité, allures de documentaires, peinture sociale) et d'une forme de laideur qui, à nouveau, fait débat⁷¹². Le film (ainsi que le suivant, *L'humanité*), fait de Bailleul la ville des « gueules cassées », de l'ennui, des souffrances sociales (aux yeux des uns), des clichés négatifs et misérabilistes associés au Nord-Pas-de-Calais (aux yeux des autres), le symbole de ce que des

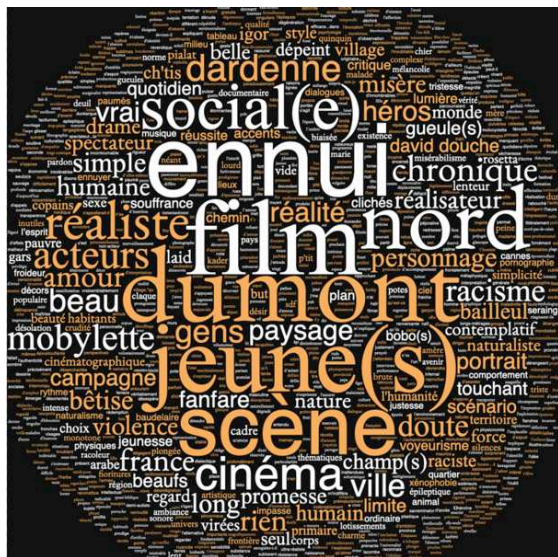
⁷¹¹ Bailleul est une petite ville de l'agglomération d'Armentières, comptant plus de 15 000 habitants en 2020.

⁷¹² Pour certains, Bailleul joue bien un rôle de synecdoque du Nord ; le portrait est qualifié de réaliste pour les uns : « de véritables gueules du nord de la France que l'on ne trouve nulle part ailleurs » (Bertie Quincampoix), « l'un des plus beaux films réalisés sur le Nord-Pas-de-Calais » (Santu2b) ; « alternative réaliste du fameux *Bienvenue chez les Ch'tis* » (pour Biloba63), « sans forcer le trait ». D'autres dénoncent une forme de « voyeurisme », un « misérabilisme », une œuvre de « bobos » pour des « bobos ». Un Internaute regrette « la représentation de ces gens du Nord, ceux qui avaient des préjugés les ont trouvés ici confortés », dénonçant des « clichés » sur des « beaux ».

hommes politiques appellent à l'époque « la France d'en bas » ou de ce qu'ils appelleront plus tard « la France périphérique ».

Figure 104 : Bailleul vue par les spectateurs de *La Vie de Jésus*

a) Les mots utilisés pour caractériser le film



Créé avec nuagesdemots.fr⁷¹³

b) Les mots, phrases et formules utilisés à propos de l'espace diégétique / scénographique



La visibilité soudaine de la commune incite des journalistes parisiens curieux à l'explorer – confirmation de ce rôle d' « ambassadeur » joué par le cinéaste et de porte d'entrée sur le territoire que constitue le film ; celui de *Télérama* qui découvre Bailleul aux côtés de Bruno Dumont constate qu'il y a bien un décalage, tout à fait assumé par le réalisateur dont le caractère « réaliste » est longtemps resté un malentendu, entre l'image donnée et la ville telle qu'il la perçoit ; le tableau devient plus nuancé dès lors que la ville retrouve l'animation que le réalisateur en avait retranché pour les besoins du tournage :

« Le vrai Bailleul ne ressemble pas à celui des films de Bruno Dumont, ce bourg aux rues vides, sillonné de mobylettes (*La Vie de Jésus*), hanté par deux ou trois personnages sortant de leurs maisons comme les figurines d'une horloge suisse (*L'humanité*). C'est une petite ville aimablement commerçante, reconstruite après la Première Guerre mondiale, où le rouge de la brique combat le gris de la poussière et du ciel. Les industries alimentaires et textiles ont périclité. Beaucoup vont travailler à Lille.

À gauche, la plaine, les champs de labours, côté *L'humanité*. La voie de chemin de fer où file d'Eurostar n'est pas loin. À droite, le bocage plus vert, plus vallonné, côté *La Vie de Jésus*. Tout cela, noyé dans une brume tenace. On passe des fermes dont les arrière-

⁷¹³ Nous avons écarté les termes ne permettant pas de caractériser explicitement le film ou l'espace.

cours émeuvent sincèrement Dumont. « J'adore cadrer ce genre de choses, qui semblent anodines au premier coup d'œil. J'y vois une réelle beauté »⁷¹⁴.

L'image donnée est bien en décalage avec les réalités paysagères, urbanistiques, patrimoniales, socio-économiques du territoire. Le film suggère intentionnellement une ville du Nord – qui pourrait être une autre, comme en témoigne la volonté du cinéaste, à la manière des Dardenne, de la « dé-singulariser » pour la rendre plus « générique » et plus fade – qui a décroché et est en cours de marginalisation ; la marge mise en scène devient une arène propice à l'observation d'êtres humains devenus marginaux et dont l'humanité même semble s'effacer dans une marge qui leur ressemble et qui, peut-on penser, contribue à leur ennui et à leur mal-être.

Or, si elle a également rencontré des difficultés économiques, Bailleul n'est guère représentative de la crise du territoire qui semble inspirer Dumont ou qui, du moins, est dans l'esprit des spectateurs ; c'est une ville dont la population croît au moment du tournage (13 847 habitants en 1990, 14 146 en 1999, 15 026 en 2020), dans un premier temps en raison du solde naturel mais aussi, dans les années 2010, d'un solde migratoire positif ; les éléments de marginalité⁷¹⁵ et les signes de marginalisation filmés, qui paraissent si réalistes et « authentiques » aussi bien par le choix des acteurs, leur accent, l'économie des décors, la résonance de l'œuvre avec des « clichés » ou des images véhiculés sur la crise dans le Nord-Pas-de-Calais, s'appliquent mal à la ville et à son identité, qu'il s'agisse de l'ennui causé par l'absence d'animation (Bailleul est une ville commerçante et de carnaval), de l'impression d'isolement voire d'enclavement (alors que Bailleul dispose d'une gare qui la relie à Lille et à Calais, d'un accès à l'autoroute A25 et qu'elle est limitrophe de la Belgique), du poids du chômage (taux de chômage de 10 % des 15-64 ans en 2009, 11,2 en 2020⁷¹⁶) ou encore de la xénophobie (le Front National puis le RN n'y est pas particulièrement implanté).

Le risque est donc ici d'offrir à Bailleul une notoriété et une visibilité inespérées mais qui l'enfermeraient dans le cliché d'une marge en déclin, répulsive. L'image diffusée par les films de Dumont est loin d'être consensuelle⁷¹⁷ et semble ne pas pouvoir être intégrée dans le récit

⁷¹⁴ *Télérama*, « À Bailleul avec Bruno Dumont », 29/10/1999. Une journaliste du même magazine se livre à une expérience comparable (à Audresselles cette fois) à la sortie du film *L'Empire*, en février 2024 : Caroline Besse, « Une ch'tite virée dans le Nord de Bruno Dumont : « Là, je peux tourner le monde entier » », *Télérama*, le 21/02/2024.

⁷¹⁵ À l'exception peut-être de l'hôpital psychiatrique local, décor cher à Dumont.

⁷¹⁶ INSEE, 2023. <https://www.insee.fr/fr/statistiques/2011101?geo=COM-59043>

⁷¹⁷ « *Flandres* triomphe à Cannes. Pas vraiment sur ses terres. [...] Comme ses précédents films, *Flandres* a été en partie tourné dans sa ville natale. Ville qu'il chérit, mais qu'il dépeint de façon trop triste, selon l'office du tourisme de Bailleul : « Il donne une mauvaise image de la ville. » Un avis partagé par le gérant d'un café du centre-ville : « Ça n'est pas la réalité, il y a plein de belles choses dans le Nord, et pas que des dégénérés. » » (Esther Lefebvre, *20 Minutes*, « Bruno Dumont séduit plus à Cannes qu'à Bailleul », 30/05/2006, <https://www.20minutes.fr/lille/88919-20060530-lille-bruno-dumont-seduit-plus-a-cannes-qu-a-bailleul>).

que les acteurs locaux souhaitent promouvoir, entendant valoriser d'autres éléments identitaires. C'est une ville qui dispose d'un patrimoine reconnu et de « personnalités » qui renvoient une image moins controversée, comme le peintre Pharaon de Winter, dont la rue est justement utilisée dans *L'humanité*. Localement, le rayonnement associé au cinéaste est d'ailleurs relativisé et le rôle d'ambassadeur potentiel que pourrait avoir Dumont à Bailleul (comme Desplechin à Roubaix ou les Dardenne à Seraing) ne va pas (ou peu) de soi, du moins à ce jour.

Cette impression, chez les élus et au sein d'une partie de la population, que les tournages peuvent déboucher sur des œuvres qui stigmatisent⁷¹⁸, prolongent la marginalisation du territoire et freinent la reconquête de son image, explique les réticences de la mairie de Calais. À plus grande échelle géographique, le cinéma est parfois accusé d'entretenir une stigmatisation de certains types de marges, qu'il s'agisse des coronas ou de « la jungle » de Calais (Galitzine-Loumpet, 2018) – même si, par ailleurs, de nombreux films documentaires se sont efforcés de proposer aux spectateurs une immersion dans ces marges pour faire évoluer le regard sur les migrants et sur leurs conditions de vie.

Le risque d'enfermement dans une image dévalorisante ou d'une stigmatisation renforcée par une œuvre est d'autant plus fort pour une marge à la notoriété et au rayonnement faibles. Gwenaëlle Rot souligne ainsi qu'« [...] une ville comme Paris est mise en image dans sa diversité, ses contrastes, sa grandeur ou ses zones d'ombre. Le cinéma ne la fige pas dans une représentation unique qui risquerait de menacer sa réputation » tant chaque récit se noie dans un vaste « bain visuel » (Delporte, 2008) et tant la réputation de la ville est déjà largement établie.

3.2 Des stratégies pour pallier la dégradation de l'image : le cas de Calais

Dans d'autres territoires fortement associés à un tournage très médiatisé mais aux effets d'image incertains, des acteurs locaux ont su mener des stratégies pour en exploiter les retombées sans être enfermés dans un imaginaire répulsif. Bergues constitue un cas singulier

⁷¹⁸ Les images renvoyées de Bailleul confortent des clichés sur la région, repris par exemple par des personnages dans la littérature, comme chez Sébastien Hoët dans *La Contre-heure* :

« On discutait de la médiocrité de l'équipe de France, de Kévin Dedeurwaerdere, tellement surestimé, de la fresque hideuse d'Orenchies-sur-mer représentant l'enfant du pays en action, avec le slogan du pays ridicule "The King". *Les ravages de la consanguinité dans le Nord*, pensa Gilles. On lui avait parlé d'une thèse consacrée à l'influence de l'œil-de-bœuf sur la consanguinité dans la région de Fourmies, on y était avec Dedeurwaerdere. Il aurait pu jouer dans les films de Bruno Dumont, Gilles imaginait bien le petit blond à crête fonçant à mobylette dans les rues de Bailleul, se recassant la gueule déjà bien cassée devant le bistrot familial désert, sous l'œil désabusé de sa grosse maman finissant de frotter les verres. » (Sébastien Hoët, 2015, *La Contre-heure*. Éditions Kero, 213 p.).

dans la mesure où l'identité territoriale potentiellement problématique que lui attribue le film est devenue un argument de promotion du territoire. Les autorités de la ville et les acteurs locaux du tourisme se sont en effet saisis de l'image diffusée par *Bienvenue chez les Ch'tis* et ont accepté de mettre en scène une image fabriquée par le film qui a peu à voir avec l'identité antérieurement construite par le marketing territorial⁷¹⁹ et avec celle qui est vécue et perçue localement. La chose est certes plus facile lorsqu'il est relativement aisé de démontrer le caractère fantaisiste de la marginalisation suggérée à l'écran.

Lorsque la marge est effectivement un territoire confronté à des difficultés socio-économiques et à une image négative (Seraing, Roubaix, le Bassin minier), le renversement de stigmatisme à partir du cinéma est plus incertain et difficile, même si de multiples exemples montrent qu'il n'est pas impossible : Scranton (grâce à la série *The Office*), (London)derry (*Derry Girls*), certains *slums* et favelas (à Mumbai, Medellin, Rio de Janeiro) à l'échelle mondiale, Le Havre, Marseille et le quartier du Panier (*Plus belle la vie*) à l'échelle nationale, Dunkerque voire Charleroi dans les deux régions que nous étudions.

Les réactions à la diffusion de l'œuvre sont alors multiples : ignorer la « mauvaise » publicité, surtout si l'œuvre est peu médiatisée ou ne touche qu'un public confidentiel, assumer l'image donnée et tenter d'en tirer profit, compenser par une forte communication sur le territoire qui propagera un récit alternatif fort, freiner les tournages sur le territoire – stratégie toutefois risquée –, dénoncer publiquement l'image véhiculée dans les médias, voire menacer le cinéaste d'actions judiciaires.

La municipalité de Calais est devenue méfiante si ce n'est hostile aux tournages d'œuvres liées à la situation migratoire sensible.

La médiation et les émotions générées par les jungles tendent à réduire Calais à ses marges migratoires et aux drames humains auxquels elles donnent lieu. Paradoxalement, le reste de cette ville portuaire et industrielle se trouve médiatiquement marginalisé et évité. En 2017, les téléspectateurs nordistes de la série d'animation américaine *The Simpsons* s'émeuvent de la dernière scène de l'épisode 7 de la saison 29 (« Singin' in the Lane »). Pour illustrer l'arrivée du personnage de Moe en France, les dessinateurs ont – étrangement – choisi de représenter le paysage reconnaissable de Calais (*figure 105*) – son beffroi, l'hôtel de ville, le phare au bout de la jetée ; la ville, choisie pour symboliser l'entrée en France, bordée par une mer bleue et calme, est observée avec émotion par le personnage.

⁷¹⁹ Nous y reviendrons dans la quatrième partie.

Ces deux secondes offrent certes à Calais une publicité inespérée à l'échelle internationale, sans message particulièrement négatif, inspirant quelques brèves et articles dans les médias locaux ; ce choix montre à quel point, même à l'échelle internationale, le thème des migrations vers la France est désormais associé à cette ville.

Figure 105 : Quand Calais devient le symbole de la France dans *The Simpsons*



Source : *The Simpsons* (M. Groening, 2017), capture d'écran.

Dès lors que les tournages sont soupçonnés d'entretenir une forme de stigmatisation de la ville que cherche à contenir la maire – notamment en menaçant d'attaquer en justice ou en freinant les tournages –, d'autres stratégies sont menées pour essayer de mener une reconquête de l'image du territoire. Un renversement du stigmate semble ici délicat. L'une des pistes envisagées nous semble toutefois entrer dans le champ de notre réflexion.

L'achat et l'installation en 2019 du Dragon de Calais⁷²⁰ (*photographie 19*) vise à la fois à attirer différemment l'attention médiatique, à proposer une offre touristique singulière, à requalifier une marge portuaire et à accélérer la reconquête du front de mer par la culture et les loisirs – comme les Machines de l'Ile ont contribué à ramener de la centralité sur l'Ile-de-Nantes (Fache, 2008), pensée par la municipalité comme un modèle de à suivre –, mais aussi inscrire la ville dans un imaginaire cinématographique, enchanté, féérique que les tournages ne lui offrent pas⁷²¹. Le Dragon mécanique géant qui déambule sur la digue est l'œuvre de François Delarozière et de la Compagnie La Machine.

⁷²⁰ La ville a, dès les années 1990, accueilli des machines de ce type à titre exceptionnel.

⁷²¹ La maire Nathalie Bouchart justifie : « Je cherchais comment j'allais pouvoir sortir les Calaisiens de leur traumatisme et améliorer l'image de Calais, puisque tout le monde connaît géographiquement la ville, dans le monde entier. Je me suis dit « Ce n'est pas en faisant des campagnes de communication à coups de millions d'euros que ça va marcher ». Donc, j'ai cherché une idée extraordinaire et quand j'ai croisé le regard de Longma, ça a été tellement fort – j'ai vu dans les yeux des Calaisiens, des enfants, des plus grands, un bonheur inouï [...]. C'est là que je me suis dit : « c'est ça qu'il nous faut » [...]. J'ai sollicité François Delarozière pour qu'il accepte de nous écrire une histoire » (entretien dans E. Cancez, *Un dragon à Calais*, 2020). François Delarozière, confirme : « L'image que l'on a aujourd'hui, en Europe et dans le monde, de Calais ne correspond pas à ce qu'est réellement Calais. On voit Calais par le prisme des violences, des combats entre migrants et forces de l'ordre alors que dans la réalité [...] Calais continue d'être une ville qui vit normalement [...]. C'est plutôt là que j'ai envie d'agir. [...] Comment révéler aux yeux du monde que c'est une ville normale ». (*La Voix du Nord*, 26/10/2019). Paradoxalement, le recours à l'extraordinaire doit donc redonner à Calais, stigmatisée, un caractère plus ordinaire.

Photographie 19 : Le Dragon de Calais



Photographie : N. Marichez, 2021.

Habilement, la communication autour du Dragon convoque l'univers de l'heroic fantasy et de fictions populaires susceptibles de déplacer fans et (ciné)touristes, en particulier ceux de la série *Game of Thrones* dont elle détourne l'une des formules les plus célèbres (« Winter is coming », figure 106)⁷²² ; l'éveil du Dragon est intégré dans un récit aux allures légendaires qui s'inscrit dans une mise en spectacle plus vaste⁷²³. Preuve du succès en termes de communication,

Figure 106 : La promotion d'un univers fictionnel à Calais (carte postale, 2021)



⁷²² Les références cinématographiques sont abondamment mobilisées pour attirer les touristes, notamment anglais – qu'il s'agit pour la ville de faire revenir : « In a unique and breath-taking event, you'll come face to face with a ginormous mechanical dragon horse called Long Ma and with Kumi, an immense spider : think 'Game of Thrones' meets 'Harry Potter' ! This is the only planned European performance of a most extraordinary free street performance – and definitely not to be missed (can you imagine the selfies you can take here?) », Janine Marsh, sur site de Calais Côte d'Opale, « Enter the Dragon in Calais... », <https://www.calais-cotedopale.co.uk/enter-dragon-calais>).

⁷²³ La mythologie urbaine écrite à la faveur de l'inauguration du projet rappelle le scénario d'un film qui n'existe pas : « Lors des travaux récents menés pour étendre le port de Calais, les ouvriers ont descellé, sous la mer, la pierre sacrée qui verrouille la porte du Nord et protège la surface de la terre des mondes enfouis. Une créature fantastique a réussi à franchir la porte pour s'inviter dans notre monde. Les empreintes relevées dans le sable sont celles d'un gigantesque dragon. Libéré des mondes souterrains, le Dragon de Calais va entrer dans la ville. Le premier réflexe des hommes sera de le repousser et d'entraver sa progression dans le but de le renvoyer dans son monde... ». La ville se dote d'un nouveau récit légendaire qui, intégré dans un « folklore » local, peut contribuer à promouvoir, voire redéfinir une identité locale⁷²³ permettant au territoire de se démarquer, d'être rendu visible et de résister à la pseudo-uniformisation culturelle qu'engendrerait la mondialisation.

l'arrivée du Dragon inspire de nombreux articles en France mais aussi en Angleterre⁷²⁴ qui ne manquent jamais de faire le lien avec la série HBO.

Venir à Calais c'est donc la promesse d'être en immersion dans un décor de cinéma. Le Dragon de Calais est ainsi la manifestation d'un « esprit du cinéma [...] qui déborde aujourd'hui de la salle obscure pour affecter d'autres modes de spectacle et d'autres manifestations visuelles » (Fevry, 2017, p. 142).

Lorsque sort le blockbuster *Dungeons & Dragons : Honor Among Thieves/Donjons et Dragons : L'honneur des voleurs* (J. Goldstein, J.F. Daley) en 2023, la ville de Calais tout comme la Compagnie du Dragon espèrent ainsi accueillir autour de leur attraction phare, nouveau « totem culturel », l'équipe du film. La ville « du » Dragon, au large de l'Angleterre, fut bien considérée comme un site pertinent par Paramount France pour accueillir l'avant-première. Si les espoirs locaux sont finalement douchés pour des raisons logistiques⁷²⁵, des influenceurs sont invités à investir le site pour assurer la promotion du film et, dans le même temps, du lieu qui bénéficie de nouvelles qualités cinégéniques.

En 2020, un film (documentaire) intitulé *Le Dragon de Calais* est tourné par Émilien Cancet – avec le soutien de Pictanovo (et diffusé la même année sur France 3) – entendant interroger les Calaisiens et leur rapport à la ville dans ce contexte d'arrivée du dragon (et de crise migratoire qui se poursuit parallèlement) ; s'ils comprennent bien l'objectif, le coût du projet divise cependant les habitants (figure 107) et alimente la crainte d'une fragmentation accrue de la ville⁷²⁶.

Figure 107 : Une dénonciation politique du nouvel imaginaire cinématographique de Calais (élections municipales de mars 2020)



⁷²⁴ *The Guardian* a bien saisi l'enjeu en titrant « From Westeros to Calais : *Game of Thrones* stars swap dragons for ugly reality of refugees », *The Guardian*, 18/05/2019. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/may/18/asylum-game-of-thrones-the-flood-refugees-calais>

⁷²⁵ *La Voix du Nord*, « Parce que l'Eurostar ne s'y arrête plus, Calais n'a pas pu accueillir Hugh Grant sur le Dragon », 30/03/2023

⁷²⁶ La gérante du café « Les Canaris » exprime ainsi devant la caméra son impression d'une ville coupée en deux, entre une partie nord dans laquelle on investit, placée sous les projecteurs, et une partie sud (« une ville morte ») qui risque de rester dans l'ombre du Dragon.

Conclusion

Il s'agissait, dans ces deux derniers chapitres, d'esquisser quelques effets possibles, forcément variables, d'une œuvre filmique ou sérielle sur l'image des territoires à différentes échelles.

Dans la majorité des cas, c'est le temps du tournage lui-même qui procure une brève visibilité, à une échelle souvent locale ou régionale, ce qui n'est d'ailleurs pas forcément négligeable. La visibilité ne garantit pas la notoriété ou un changement de l'image organique externe. L'accueil d'un tournage, le temps de quelques scènes ou d'un téléfilm confidentiel, aura, *a priori*, le plus souvent bien peu d'impact sur le territoire, sur son image et sur son degré de marginalité si aucune stratégie d'exploitation n'est définie. Si, pour reprendre le constat de Pierre Merlin et de Françoise Choay à propos du marketing territorial, l'« actuel foisonnement des signes et des images entraîne leur indétermination sémantique et incite leurs récepteurs à une certaine indifférence » (Choay, 2009, p. 459), le constat semble valable pour les dizaines de communes qui apparaissent sur les écrans.

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

Si elles ne sont pas majoritaires, quelques œuvres retentissantes tournées dans les deux régions se nourrissent bien de thématiques spécifiques qui renvoient à la marginalité des territoires (les effets de la crise économique, la pauvreté, les inégalités, la mine, la frontière) ou, plus largement, à leurs caractéristiques historiques, socio-économiques, paysagères, culturelles, voire politiques. Depuis les années 1990, l'essor des tournages a accru le nombre de productions audiovisuelles inspirées de ces traits qui singularisent « le Nord » à l'écran. Dans ce contexte, les deux régions bénéficient bien d'une forme de margotropisme dans la mesure où la présence même de marges ou de signes de marginalité en font des décors attractifs, convoités, sans constituer pour autant un type de décor exclusif que viendraient y chercher les cinéastes.

Les œuvres qui évoquent la crise du territoire nourrissent un imaginaire répulsif parfois ancien et dont le cinéma n'est pas, loin de là, l'unique responsable, dépeignant les régions comme des « espaces autres » (Depraz, 2017) qui détonnent mais apparaissent aussi comme des laboratoires privilégiés pour observer les transformations du monde contemporain.

Au sein des deux régions, quelques marges deviennent ainsi, pour un certain type de récits, des lieux de tournage prisés, qu'il s'agisse de communes (Anzin, Dunkerque, Calais, Charleroi), parfois au sein de métropoles fragmentées (Roubaix, Seraing), de quartiers (la cité des électriciens, la cité Droixhe), de sites miniers (la fosse Arenberg), d'espaces informels (la « jungle » de Calais), voire de non-lieux. À l'inverse, d'autres types de marges volontiers filmées par le cinéma sont moins visibles au sein de la production régionale, pouvant (plus) facilement être dénichées ailleurs, en particulier dans d'autres régions auxquelles elles sont plus spontanément associées (espaces de l'hyper-ruralité, périurbain, grands ensembles).

Ces œuvres marquantes et qui font parfois débat ne constituent pourtant qu'une part minoritaire de la production tournée dans les deux régions, ne résumant pas à elles seules la manière dont la fiction s'empare des territoires pour les mettre en récit et en image. On peut d'ailleurs s'interroger sur la surreprésentation des films soulignant la marginalité des territoires parmi les plus grands succès populaires et parmi les œuvres les plus récompensées dans les festivals. Dans ce dernier cas, le « réalisme » du film ancré dans des espaces « en difficulté » tend à être valorisé ; on saluera ces œuvres qui mettent en lumière des espaces et des êtres « invisibles », invitant à la réflexion voire à une réaction. Filmer dans le nord de la France ou en Wallonie, c'est donc montrer, révéler, dénoncer des espaces qui connaissent ou ont connu, bien souvent, les difficultés abordées à l'écran et à partir desquelles le cinéaste va imaginer une histoire. Ces films proviennent notamment de cinéastes originaires de la région qui seront

perçus comme d'autant plus « légitimes » et moins taxés de misérabilisme, revenant filmer sur des lieux qui les ont marqués et construits, dans des marges d'hier qu'ils ont habitées et dont ils ont parfois vécu la marginalisation (mais qui ont pu changer depuis). Si la marge est propice à ce « cinéma du réel », elle inspire toutefois d'autres genres, et notamment des comédies, souvent par des réalisateurs régionaux là aussi, qui osent davantage s'amuser avec les clichés. Même lorsque l'image renvoyée par une œuvre est contrastée, nous avons vu que la réception n'est jamais univoque. Par ailleurs, même si elles insistent parfois sur des difficultés du territoire ou des éléments jugés contradictoires avec son attractivité, ces œuvres, aux yeux de la critique comme d'une partie des spectateurs, sont souvent perçues comme des miroirs, certes déformants, de réalités sociales et spatiales.

Si l'image renvoyée des régions peut faire l'objet de débats, les films sur la crise se noient dans une production de plus en plus forte et diversifiée et le risque qu'elles soient enfermées dans un imaginaire répulsif nous semble finalement limité ; il convient d'ailleurs de relativiser la place et l'impact du cinéma dans la construction et la perception de l'image des deux régions. En revanche, des œuvres peuvent avoir des effets plus problématiques à une échelle plus fine. Le tournage d'une ou de plusieurs œuvre(s) au sein de marges risque de les faire connaître au public comme telles, de les enfermer dans un cliché et un récit uniques, gommant la diversité des espaces environnants, des vécus de ces marges, de leurs dynamiques, pouvant réduire encore leur attractivité. Voilà pourquoi les autorités de quelques territoires stigmatisés se méfient des tournages et imaginent des stratégies de communication alternatives pour (ré)équilibrer l'image véhiculée par les médias (Calais). Pourtant, si des débats existent, Seraing, Dunkerque, Roubaix ou Charleroi par exemple accueillent volontiers (et valorisent de plus en plus) des tournages qui sont loin de leur assurer un renouvellement de leur image. Dans ces territoires qui connaissent toujours des difficultés socio-économiques et dont le déficit d'image est acté et parfois ancien, ces tournages sont d'abord perçus comme des atouts, générant des retombées concrètes, offrant une médiatisation régulière autour d'événements « positifs », témoignant de leur cinégenie et de leur caractère créatif, permettant la mobilisation d'équipements et de services locaux, laissant espérer l'association du territoire à un succès commercial ou au nom d'un cinéaste prestigieux. Le cumul des tournages dans certains espaces (Dunkerque) et la promotion de leurs décors par les acteurs locaux accroissent aussi les chances de diversifier les récits et les images renvoyées de la ville. Les manières d'exploiter les effets d'image des œuvres accueillies sont toutefois multiples. À Dunkerque, c'est le film de Christopher Nolan qui finit par valoriser une ressource jusqu'alors sous-exploitée par le cinéma et que la municipalité entendait promouvoir pour changer son image ; à Charleroi, une série

comme *Trentenaires* conforte la stratégie de « renversement du stigmate ». Nous avons par ailleurs souligné que les régions attirent aussi des cinéastes (qui en sont parfois originaires) qui entendent rompre avec les approches dominantes et en montrer autre chose, les intégrer dans d'autres récits. Le tournage peut également permettre d'éclairer la marge, de l'esthétiser et de favoriser une artialisation du regard porté sur elle. S'il contribue bien à la valorisation et à la promotion des paysages de la Côte d'Opale ou de l'Ardenne belge, il peut aussi, avec des effets plus incertains, contribuer à une artialisation du regard sur les espaces miniers ou industriels par exemple.

Les séries explorent ponctuellement ces thématiques associées au Nord par le cinéma (*Baraki*, *La Vie devant elles*, *Sambre*) ; elles tendent toutefois à accélérer la diversification des récits – ce que favorise le Fonds Série FWB-RTBF – mais aussi des lieux de tournage dans les deux régions ; les plus grands succès d'audience ne mobilisent pas/plus nécessairement les clichés habituels et s'émancipent de « l'image *Germinal* » (*HPI*, *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*, *La Trêve*).

La production audiovisuelle s'inscrit aussi dans un contexte : de nouvelles générations de cinéastes, de créateurs de séries (et de spectateurs) émergent, moins marquées par la marginalisation des territoires, inspirées par de nouveaux codes esthétiques ou scénaristiques popularisés par des séries diffusées à l'échelle internationale, cherchant à séduire un public plus jeune, veillant parfois à éviter tout procès en misérabilisme ou à ne pas froisser les habitants des territoires filmés, abordant différemment les « décors » de marges – qui ont pour certaines un processus de patrimonialisation, à l'image de plusieurs sites du Bassin minier. La mise en fiction de la même fosse minière (Arenberg) dans *Germinal* (1993), *La Vie devant elles* (2015), *Mine de rien* (2019) puis *Gueules noires* (2023) est en cela révélatrice de la diversification accélérée de la manière de mettre la marge en scène. Il est donc probable que les productions filmiques et sérielles bifurquent de plus en plus vers d'autres thématiques ou vers d'autres mises en récit et en image des deux régions et de leurs marges.

Quelles que soient les images véhiculées par les œuvres sur lesquelles ils débouchent, les tournages, à l'échelle régionale comme à l'échelle locale, sont, le plus souvent, encouragés et bien accueillis, signes de l'attractivité du territoire et de sa cinégénie, générant des retombées concrètes et convoitées et pouvant même participer ou même impulser de nouvelles dynamiques sur le territoire réel.

Tournages et recomposition des territoires

« Ce café, c'est le leur [celui des touristes français]. On est en territoire français ici ! Je serai toujours éternellement reconnaissante à vos compatriotes : c'est grâce à eux que je suis encore debout aujourd'hui ».

Andree Pruett, gérante du Bagdad Café à Newberry Springs⁷²⁷

⁷²⁷ Citée sur le site de French Morning : <https://frenchmorning.com/a-bagdad-cafe-vrai-on-territoire-francais/>

INTRODUCTION DE LA QUATRIÈME PARTIE

La dernière partie est davantage centrée sur les effets des tournages sur les territoires qui les accueillent, que ce soit pendant la durée de ceux-ci ou, plus souvent, au moment de la diffusion (et des rediffusions) des œuvres filmées ou encore de leur redécouverte et de leur exploitation tardives. Le cinéma, à la fois comme art et comme activité productive, a certes des effets sur l'image et l'imaginaire du territoire, mais aussi sur l'économie locale (ou régionale). Le tournage peut impulser des dynamiques économiques et territoriales nouvelles ou, du moins, s'intégrer dans ces dernières. Il peut dès lors prendre part à un processus de développement économique, par une création de richesses (qu'il faudra évaluer) qui s'accompagne de transformations qualitatives des conditions de vie sur le territoire. Dans certains cas, le tournage peut déboucher plus largement sur des évolutions dans la manière d'utiliser, d'organiser, d'habiter les lieux qui lui ont été liés. Dans un contexte de marge, ces dynamiques peuvent apparaître comme des formes de démarginalisation.

Le premier chapitre cherche à interroger cette possible démarginalisation en évaluant l'impact économique des tournages pour les deux régions et, à plus grande échelle, sur les lieux qui les accueillent, en particulier sur certaines marges convoitées et exploitées pour la production d'œuvres filmiques et sérielles.

La valorisation du tournage et des œuvres tournées se fait d'abord par le (ciné)tourisme qui peut contribuer à une démarginalisation comme celle que le film de Percy Adlon en 1987 accéléra dans le cas du Bagdad Café à Newberry Springs, le long de la route 66 qui traverse le désert des Mojaves, évoqué dans la citation introductive. Le deuxième chapitre propose un état des lieux des offres et des pratiques ciné-touristiques dans les deux régions afin d'en dégager d'éventuels pôles et de questionner la possibilité, dans des marges devenues décors, de développer de nouvelles formes de tourisme à partir des tournages accueillis. Le chapitre 3 portera sur la capacité, discutable, du cinéma à valoriser voire à faire naître un patrimoine, à favoriser et peut-être même à impulser un processus de patrimonialisation dans les espaces parfois périphériques qui ont reçu des tournages.

CHAPITRE 1

LES TOURNAGES, OUTILS DE RECONVERSION, DE RECOMPOSITION VOIRE DE DÉMARGINALISATION DES TERRITOIRES

Introduction

Nord-Pas-de-Calais comme Wallonie bénéficient automatiquement de retombées économiques que l'essor du nombre de tournages leur permet de cumuler. Ces derniers sont volontiers présentés dans la communication régionale comme les signes et les vecteurs de nouvelles dynamiques en cours, participant au développement et à la reconversion de ces régions. Les effets pourraient être d'autant plus forts sur certains espaces en marge qui accueillent des tournages. Il s'agira donc d'interroger dans ce chapitre la manière dont ces derniers peuvent contribuer à la transformation, à la (re)création de territoire ou de la territorialité, (ré)enchantant en quelque sorte des espaces à l'écart (et en particulier les friches), voire y faisant émerger de nouvelles formes de centralités. L'enjeu est alors de questionner la capacité des tournages à agir en faveur d'une forme de démarginalisation dont il conviendrait d'identifier les formes.

1. Les tournages et leurs retombées économiques

1.1 Accélération de la reconversion et renforcement de l'attractivité des deux régions

Les tournages de films et de séries ont un coût pour les régions qui les accueillent. Chaque année, les Hauts-de-France par l'intermédiaire de Pictanovo et la Wallonie à travers Wallimage mais aussi le Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-

Bruxelles⁷²⁸, investissent plusieurs millions d'euros dans la production d'œuvres dans le cadre d'une politique plus vaste de soutien à la filière image et aux industries créatives. Le montant des sommes mobilisées, qui ont connu une forte croissance ces dernières décennies et sont épargnées par les coupes budgétaires, témoigne du caractère, si ce n'est prioritaire, du moins stratégique de cette politique d'aide. Aux yeux des acteurs régionaux, les tournages de fictions sont des opérations rentables dont les externalités positives l'emportent nettement sur les externalités négatives.

Ils assurent ainsi une visibilité du territoire régional puisque, dans un contexte de « dépublicitarisation » (Le Nozach, 2019), l'accueil d'un tournage soutenu financièrement par la collectivité garantit à cette dernière, du moins dans le cas du Nord-Pas-de-Calais mais aussi, parfois, dans celui de la Wallonie, un « placement territorial filmique » sous toutes les formes envisagées par Delphine Le Nozach (*encadré 3*).

Encadré 3 : Les différentes formes du « placement territorial filmique » au sein des films et séries tournés dans le Nord-Pas-de-Calais et en Wallonie

- le placement territorial filmique formulé (le territoire est explicitement nommé) : le Nord-Pas-de-Calais et Bergues dans *Bienvenue chez les Ch'tis*, Dunkerque dans le film de Nolan, Charleroi dans la série *Trentenaires*
- un placement territorial filmique retenu (le territoire est plus difficilement identifiable car le cinéaste n'insiste pas sur sa localisation précise) : les villages de l'Ardenne belge dans *La Trêve*, Ambleteuse dans *Ma Loute*, Seraing dans certains films des Dardenne
- un placement territorial filmique dissimulé (l'identité du territoire est tenue à distance, estompée voire effacée) : la Wallonie dans *Baraki*, Roubaix dans plusieurs scènes de *HPI*
- un placement territorial filmique travesti (le territoire est utilisé et mis en scène pour en suggérer un autre à l'écran) : Dunkerque dans *Kepler(s)*, Steenkerque dans *Bienvenue à Marly-Gomont*

L'image potentiellement répulsive renvoyée de la région peut être perçue comme une externalité négative de certains de ces tournages mais nous avons vu dans la partie précédente qu'il convenait de relativiser ce risque. Par ailleurs, au-delà même de ces effets d'image discutables, ces tournages génèrent sur le territoire des retombées économiques qui ne font guère débat⁷²⁹.

⁷²⁸ En 2022, la Commission du cinéma a attribué une aide (record) de 12,13 millions d'euros (contre 10,22 millions en 2021) destinée au soutien de l'écriture, du développement, de la production de longs métrages, de courts métrages, de documentaires... Par ailleurs, 3,82 millions d'euros ont été investis par la Fédération Wallonie-Bruxelles et la RTBF dans le Fonds séries.

⁷²⁹ Leur montant, en revanche, est plus incertain. La prudence avec laquelle Guillaume Quiquerez invite à analyser les retombées économiques des établissements supérieurs, qui visent selon lui davantage à « convaincre » qu'à « connaître », nous semble pouvoir s'appliquer aux retombées théoriques attribuées aux tournages (Quiquerez, 2023).

Au premier abord, on pourrait pourtant penser que les investissements consentis par Pictanovo sont une opération peu rentable, comme le suggère un rapport de la Chambre régionale des comptes du Nord-Pas-de-Calais et de Picardie en 2013⁷³⁰. Pictanovo (le CRRAV à l'époque) a fait le choix d'une politique de soutien originale en préférant à l'habituel octroi de subventions un rôle de coproducteur des œuvres audiovisuelles et de cofinanceur des films qu'il soutient. Ce statut lui ouvre l'accès aux recettes de commercialisation du film en priorité sur les autres cofinanceurs et ce dès le premier euro. La RNPP (rémunération nette part producteur) perçue est ensuite réinjectée dans d'autres projets peu soutenus. Cette stratégie apparemment vertueuse n'est toutefois pas sans faille. D'abord, le succès extrêmement variable des œuvres financées rend les retours sur investissement incertains ou très minces. L'organisme reconnaît par ailleurs les difficultés qu'il rencontre pour obtenir le versement de la rémunération qui lui est due⁷³¹. Le montant des recettes perçues – estimé en moyenne à 235 000 euros par an entre 2001 et 2010 – fluctue fortement d'une année à l'autre⁷³² et le rapport de la Chambre régionale des comptes conclut que « les films pour lesquels le CRRAV parvient à percevoir un montant équivalent à sa participation initiale sont extrêmement rares »⁷³³.

En réalité, la rentabilité du soutien apporté aux tournages repose d'abord sur les dépenses que ces derniers, qui sont aussi des activités de production, vont nécessairement induire sur le territoire (*figure 108*) ; la rapide multiplication des tournages de films et, surtout, de séries, tend naturellement à accroître le montant total de ces dépenses⁷³⁴.

Les rapports d'activités de Pictanovo et de Wallimage permettent d'évaluer ces retombées économiques, du moins partiellement (certains tournages non financés par les organismes ne sont pas, ou pas systématiquement, intégrés dans ces études). Les deux associations conditionnent leur soutien à une part de dépenses territorialisées. Pictanovo, en déterminant le montant de son investissement, estime ainsi, à partir des devis qui lui sont fournis par les producteurs, l'ampleur des retombées. Il veille aussi, désormais, à préciser, dans la mesure du

⁷³⁰ Chambre régionale des comptes du Nord-Pas-de-Calais, Picardie, Rapport d'observations définitives – Conseil régional du Nord-Pas-de-Calais – Enquête sur « le soutien public au cinéma et à la production audiovisuelle », date de communicabilité : 04/07/2013. <https://www.ccomptes.fr/sites/default/files/EzPublish/NPR201319.pdf>

⁷³¹ Parmi les raisons évoquées dans le rapport de la Chambre régionale des comptes : la complexité voire « l'opacité des mécanismes de remontée de recettes », l'impossibilité de faire respecter la clause contractuelle de premier rang aux autres financeurs (les SOFICA par exemple), une mauvaise volonté de certaines sociétés de production à communiquer leurs données.

⁷³² 106 445,08 euros en 2010 – en grande partie issus de la commercialisation de *Bienvenue chez les Ch'tis* –, 248 664,77 euros en 2014, 77 402,49 euros en 2015.

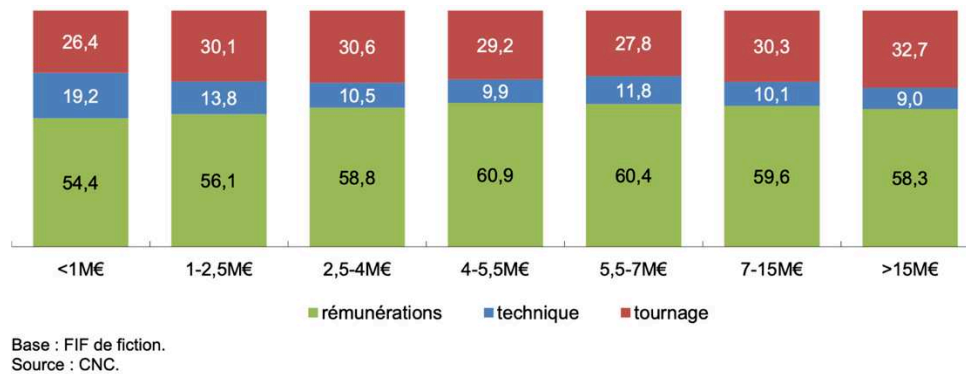
⁷³³ Chambre régionale des comptes du Nord-Pas-de-Calais, Picardie, *op. cit.*

⁷³⁴ En juillet 2023, Pictanovo annonce la création d'un dixième fonds qui soutiendra des projets de longs métrages, unitaires et séries, en prise de vue réelle et en animation, ayant une forte valeur ajoutée économique pour la région Hauts-de-France et susceptibles d'accroître le dynamisme et l'attractivité du territoire.

possible, les dépenses effectivement réalisées qui peuvent de fait différer de celles qui étaient initialement prévues. À la lumière de ces bilans chiffrés, il est bien évident que le montant des retombées économiques dépasse nettement celui de l'investissement régional (figure 109, tableau 11).

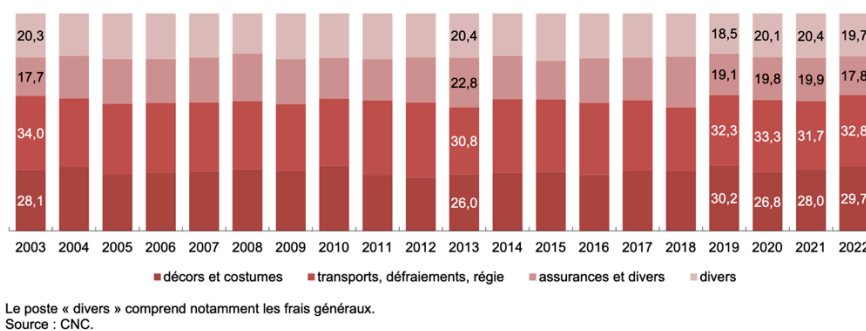
Figure 108 : Les dépenses de production consacrées au tournage des films de fiction

a) Répartition des dépenses de production selon le coût du film en 2022, en % :

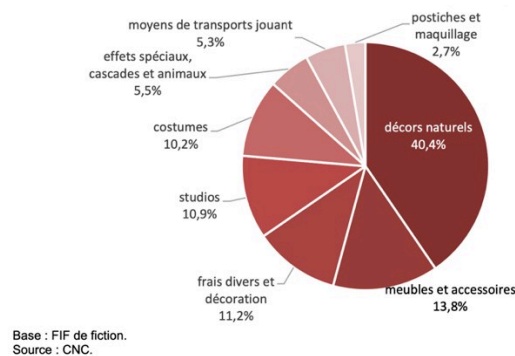


« Technique » : montage, effets visuels, travail en laboratoire etc.

b) Répartition des dépenses liées spécifiquement au tournage entre 2003 et 2022, en % :

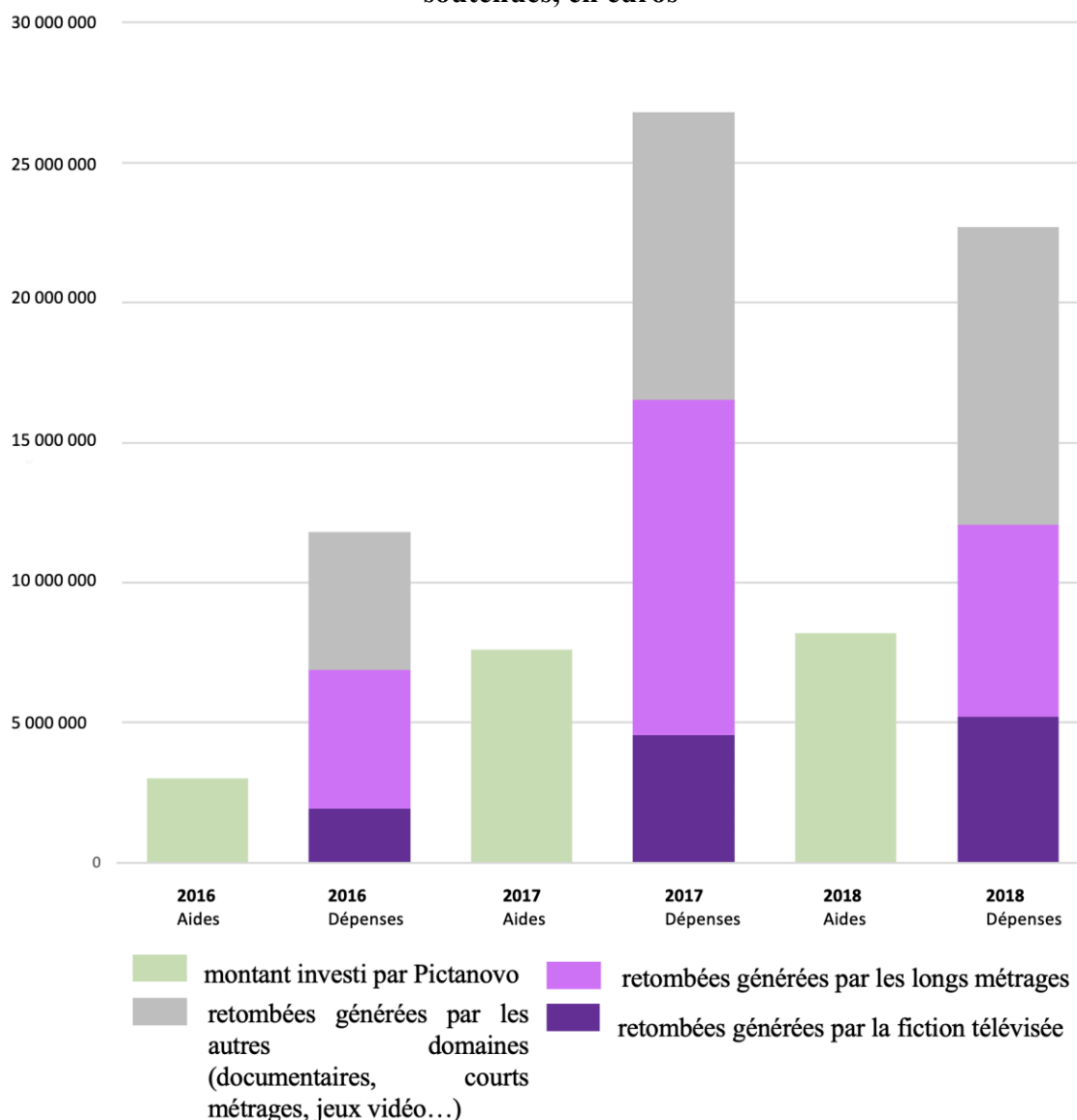


c) Répartition des dépenses au sein de la catégorie « décors et costumes » en 2022, en % :



Source : CNC, « Les études du CNN : les coûts de production des films en 2022 », mars 2023. <https://www.cnc.fr/documents/36995/1872922/Les+couts+de+production+des+films+d%27initiative+française+en+2022.pdf/2656a758-e072-ea74-e9f0-01c459eb44d1?t=1680089022752>

Figure 109 :
Le montant annuel des aides de Pictanovo et les dépenses générées par les œuvres soutenues, en euros



Source : données issues de la documentation communiquée par Pictanovo. Réalisation : N. Marichez, 2023.

Tableau 11 : Les aides obtenues par quelques films et séries et les dépenses qu'ils ont générées sur le territoire

Titre	Producteur	Nombre de jours de tournage	Montant de l'aide, en euros	Budget, en euros	Dépenses en région justifiées, en euros	Dont dépenses audiovisuelles, en euros	Ratio
Longs métrages							
<i>Ma Louie</i>	3B		150 000	7 209 690	1 177 985	638 838	7,85
<i>Chez nous</i>	Synedoche	43	150 000	5 306 900	1 036 403	780 888	5,2
<i>Vent du Nord</i>	Barney Productions		150 000	1 781 084	240 092	151 680	1,6
Séries							
<i>Commissaire Magellan (2012)</i>	JLA		150 000	5 695 368	1 428 309	1 320 000	9,5
<i>Baron noir (saison 1)</i>	Kwai Prod		150 000	11 680 904	1 259 494	602 994	8,4
<i>Les Petits Meurtres d'Agatha Christie (2015)</i>	Escazal Films	Totalité	160 000	9 250 000	2 880 000	1 850 000	18
<i>Les Témoins (saison 2)</i>	Cineteve		150 000	9 382 000	1 569 468	1 069 000	10,5
<i>La Vie devant elles (2016)</i>	Cineteve	33	100 000	7 089 910	848 615	524 940	8,5

Budget et dépenses justifiées

Budget et dépenses contractualisées

Budget et dépenses déposés lors de la demande d'aide

Sources :

Pictanovo, rapport d'activités 2016, <https://www.calameo.com/read/00034875484dd3b5a8c03>

En 2018, elles sont évaluées par Pictanovo – qui a apporté une aide à la production de 6 947 583 euros – à 22 693 254 euros⁷³⁵, en hausse de 92 % par rapport à l'année 2016 (même si le montant des aides a suivi une augmentation comparable dans l'intervalle). 53 % de ces dépenses ont été générées par la production de longs métrages et de fictions TV (séries, téléfilms), qui sont les types d'œuvres assurant les retombées économiques (mais aussi médiatiques voire touristiques) les plus fortes⁷³⁶. Le constat est comparable en Wallonie : en 2019, les 6 577 067

⁷³⁵ À partir de 2017, les retombées dépassent toutefois le seul périmètre du Nord-Pas-de-Calais et concernent la région Hauts-de-France.

⁷³⁶ En 2022, les retombées économiques sont estimées à 22,7 millions d'euros (alors que le montant des fonds d'aide avoisine les 9 millions d'euros). Source : site des Hauts-de-France, 2023, <https://www.hautsdefrance.fr/pictanovo-10-ans/>

euros investis par Wallimage ont entraîné 37 601 799 euros de dépenses audiovisuelles dans la région⁷³⁷ (figure 110).

Le coefficient multiplicateur entre le montant des investissements et les dépenses sur le territoire est donc élevé – 5,71 en Wallonie en 2019 – quoique variable selon les œuvres⁷³⁸ et selon les années. Dans les Hauts-de-France, toujours en 2019, 1 euro amené par les collectivités assure ainsi 3,2 euros de retombées économiques – contre 7 euros en 2014, en raison d’une augmentation des fonds d’aides plus élevée que celle des retombées⁷³⁹.

Ces chiffres sont régulièrement diffusés par les deux agences et par leurs régions de rattachement et relayés par les médias pour témoigner de l’attractivité des territoires et conforter la légitimité des investissements consentis.

Toutes précieuses qu’elles soient, il convient pourtant de relativiser le poids de ces dépenses ; à seul titre de comparaison, leur montant dans les Hauts-de-France est par exemple 2,5 fois moins élevé que ce que les seules contributions indirectes apportent en recettes au budget annuel de la région⁷⁴⁰. Rapportées au budget de la Wallonie, les dépenses générées par les tournages soutenus par Wallimage ont également un poids relativement modeste (0,28 %⁷⁴¹). Les sommes évoquées ici ne reflètent toutefois qu’imparfaitement les retombées liées aux tournages⁷⁴². Il faudrait notamment y ajouter celles générées par des œuvres non financées voire non répertoriées par les deux organismes de référence. Surtout, ces derniers n’intègrent pas nécessairement les effets indirects et à plus long terme du tournage. Pictanovo distingue, dans ses calculs, les dépenses de production (ou dépenses « connexes ») – l’hébergement, la restauration, le transport, la location de matériel et de véhicules, la construction de décors, le gardiennage... – des dépenses dites « audiovisuelles » – les salaires des techniciens, des comédiens, des figurants ou encore les prestataires de post-production (ces dernières

⁷³⁷ Wallimage, 2020, https://cms.wallimage.be/sites/default/files/2020-01/2019%20-%20bilan%20chiffre%20de%20wallimage%20coproductions.pdf?_gl=1*_1wrhfc4*_ga*MjAzMjU1ODUxMS4xNjg5MDEwNjEy*_ga_76CNQ916PG*MTY4OTAxMDYxMi4xLjAuMTY4OTAxMDYxMi4wLjAuMA

⁷³⁸ *Le Fils* des frères Dardenne a par exemple généré des dépenses représentant 754 % du montant investi par Wallimage.

⁷³⁹ La moyenne des retombées à l’échelle régionale est évaluée en confrontant le montant des aides apportées à chaque œuvre aux dépenses que cette dernière a générées sur le territoire. Elle est naturellement variable selon les années et selon les œuvres. En 2024, Godefroy Vijucic précise par exemple que si, l’année précédente, 1 euro investi par Pictanovo a généré 6 euros de dépenses en région, ce montant atteint 10 euros pour la série *HPI* et même 20 pour le film *L’Amour Ouf* (entretien dans « Séries d’ici », France Bleu Nord, le 17/02/2024).

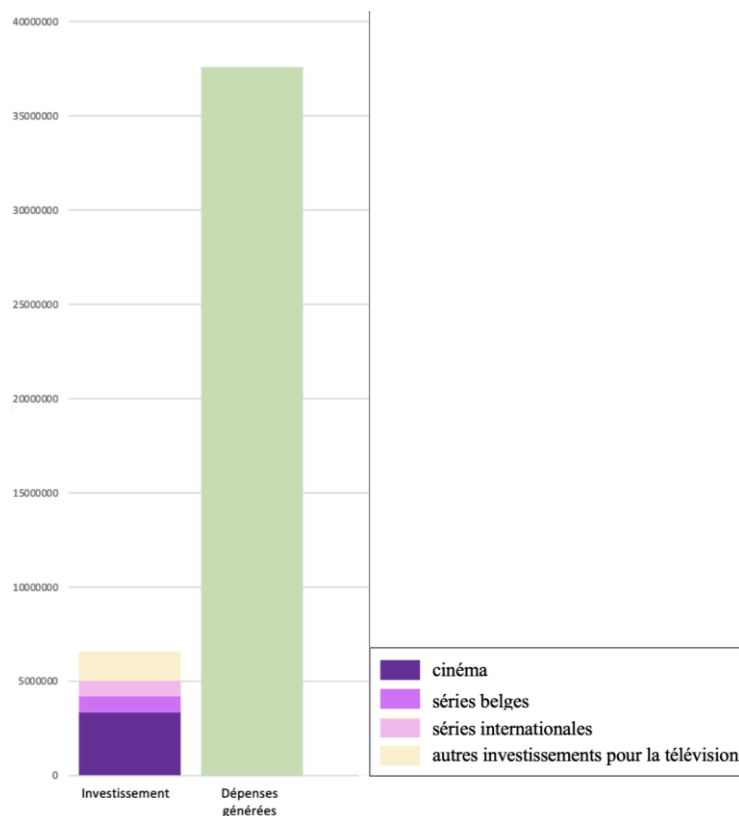
⁷⁴⁰ Le budget de la région en 2022 était de 3,5 milliards d’euros en 2019 ; il frôle les 4 milliards d’euros. Source : site des Hauts-de-France, 2023, <https://www.hautsdefrance.fr/un-budget-2023-pour-soutenir-protoger-transformer-et-developper/>

⁷⁴¹ Le budget initial de la Wallonie en 2019 représentait 13,59 milliards d’euros de dépenses et 13,2 millions euros de recettes. Source : Iweps, 2023, <https://www.iweps.be/indicateur-statistique/recettes-depenses-de-region-wallonne/>

⁷⁴² Et elles incluent également ici les tournages de courts métrages, de documentaires ou encore de téléfilms.

représentent 72 % des dépenses générées sur la période 2012-2015⁷⁴³). Wallimage limite quant à lui les dépenses éligibles à celles qui « ont un rapport avec le secteur de l’audiovisuel »⁷⁴⁴ et exclut par exemple la restauration. Le CLAP, ancien bureau des tournages des Provinces de Liège-Luxembourg-Namur, a réalisé plusieurs enquêtes en intégrant les dépenses dites « horeca » (secteur de l’hôtellerie, de la restauration, cafés). D’après une analyse⁷⁴⁵ menée sur 27 films soutenus par l’association entre 2009 et 2013, ces dernières représentent un peu moins de 16 % des dépenses liées aux tournages en Wallonie (estimées à 16 153 850 euros⁷⁴⁶) – contre 11,8 % pour la période 2006-2009 (le montant total des dépenses s’élevant sur cette période à 9 961 677 euros). L’étude concluait ainsi qu’un seul jour de tournage en Wallonie occasionnait en moyenne 30 082 euros de dépenses.

Figure 110 : Montant des aides de Wallimage et retombées économiques en Wallonie en 2019, en euros



Source : Wallimage, 2020. Réalisation : N. Marichez, 2023.

⁷⁴³ D’après le rapport d’activités Pictanovo 2015, [en ligne], <https://www.calameo.com/read/000348754dd9f691b4f6c>

⁷⁴⁴ Règlement Wallimage. Règlement général de financement d’œuvres audiovisuelles 2021, p. 7, <https://cms.wallimage.be/sites/default/files/2021-01/Wallimage%20-%20Règlement%202021.pdf>

⁷⁴⁵ CLAP. Analyse statistique des retombées économiques 2009-2013. Document fourni par J.-F. Tefnin, Wallimage Tournages, 2023.

⁷⁴⁶ Précisons qu’une partie des dépenses bénéficie en réalité indirectement à la Wallonie ; les impôts (et en particulier la TVA) entrent ainsi dans les caisses de l’État fédéral avant redistribution.

Les retombées réelles des tournages sur les territoires régionaux sont donc sans doute supérieures aux chiffres publiés. Il faudrait encore y intégrer des retombées indirectes qui échappent à la comptabilité des deux organismes. Les tournages peuvent en effet inspirer des événements (organisation d'une avant-première) ou stimuler la fréquentation touristique (pendant le tournage et, plus souvent, après la diffusion de l'œuvre) qui ont aussi des répercussions sur l'économie locale (restauration, hébergement, commerces, transport, visites guidées...). Ces dépenses qui s'inscrivent dans le prolongement du tournage sont toutefois incertaines et délicates à mesurer⁷⁴⁷.

Les tournages croissants ont ainsi de multiples effets sur l'économie régionale et, par les dépenses qu'ils génèrent et les emplois qu'ils créent, ils participent au développement économique des territoires.

Ils s'inscrivent aussi dans le processus de reconversion des deux régions qui se poursuit. C'est à ce titre que le cinéma, s'il a pu refléter à l'écran leur marginalisation accélérée à partir des années 1970 voire ponctuellement contribuer à leur marginalisation symbolique ou à leur stigmatisation en renforçant « l'image *Germinal* » (Mortelette, 2019), contribue aujourd'hui – et cela est peut-être encore plus vrai pour les séries – à la démarginalisation de ces régions. Cette « démarginalisation » s'entendrait alors comme la fin d'un lent décrochage et d'une mise à distance économique en faveur d'un changement de trajectoire, d'une ré-intégration en cours à l'échelle nationale voire internationale, d'une reconversion qui se poursuit. À leur mesure, les tournages nourrissent de multiples processus qui accompagnent cette démarginalisation : changement d'image, réindustrialisation, innovation, métropolisation, reconquête de l'attractivité et de la centralité, développement régional.

Dans les deux régions, les tournages mobilisent techniciens, professionnels de l'audiovisuel et de l'image en général et stimulent l'offre de formation dans ces domaines. Ils assurent le fonctionnement des équipements stratégiques (studios) et des pôles d'innovation dédiés à l'image dont les régions se sont doté, favorisent l'émergence de nouvelles filières dans le domaine des industries créatives. En Wallonie par exemple, l'essor des tournages de séries belges francophones accélère la création d'un « écosystème des séries » capable de rivaliser

⁷⁴⁷ Jean-François Tefnin, aujourd'hui directeur de Wallimage Tournages, milite pour une meilleure prise en compte de ces dépenses indirectes et en particulier touristiques (entretien avec l'auteur, le 22/03/2021). Nous reviendrons sur les efforts déployés par le département pour valoriser les liens entre tournages et tourisme dans le chapitre suivant.

avec celui de la Flandre voisine⁷⁴⁸. Les tournages renforcent alors l'image de ces régions comme « territoires du cinéma et des séries ».

« Déclassées » dans certains secteurs industriels, Nord-Pas-de-Calais et Wallonie apparaissent, en matière de tournages, comme des espaces attractifs, compétitifs – et dont on s'efforce de conforter l'avance par les fonds d'aides, l'innovation dans les pratiques (écoproduction), la promotion et la conception de nouveaux équipements (studios⁷⁴⁹) pour répondre aux besoins actuels et futurs du secteur, par des stratégies visant à faire émerger des talents locaux et à diversifier les genres et les formats des œuvres accueillies.

Les Hauts-de-France restent ainsi l'une des régions cumulant le plus de tournages et de jours de tournages. En 2019, elle est la cinquième région du pays (en dehors de l'Île-de-France) en nombre de jours de tournages de longs métrages français (150 jours, pour 12 films), devancée par les régions d'un « grand Sud » (PACA, Nouvelle-Aquitaine, Auvergne-Rhône-Alpes, Occitanie) ; elle se classe quatrième pour les tournages de fictions télévisuelles (séries, unitaires) avec 451 jours de tournages (soit 6 % du total national).

Secondaire si on la compare à Paris (5 465 jours de tournage en 2019, plus de 7 000 en 2021), la région s'est imposée comme l'un des pôles qui accueillent le plus de tournages chaque année (Île-de-France mise à part, elle se classe selon les années entre la deuxième et quatrième place). Le nombre total de jours de tournage sur son territoire (*carte 26*) s'est accru et se maintient à un niveau élevé (776 en 2016, 753 en 2019, 775 en 2022 – dont 470 pour les séries et téléfilms⁷⁵⁰), confirmant une forme de corrélation entre le niveau d'investissement des régions en faveur de la production et le nombre de tournages accueillis (et, par extension, les retombées de ceux-ci).

L'accueil de séries TV est devenu un nouvel enjeu majeur pour les régions françaises⁷⁵¹ ; leur caractère récurrent permet d'assurer le « remplissage » des studios et de nourrir des

⁷⁴⁸ Le fonds audiovisuel de Flandre (VAF) dispose d'un budget annuel de 11,8 millions d'euros pour le Fonds Cinéma – essentiellement en faveur d'aides à la production mais aussi à l'écriture, au développement...), de 5,9 millions d'euros pour le Fonds Média (séries de fiction, animation, documentaires) et de 1,7 million pour le Fonds Gaming, contribuant à stimuler une production flamande déjà dynamique. Source : Screenflanders.be, 2023, <https://screenflanders.be/fr/autres-fonds-et-incitants-fr/fonds-audiovisuel-de-flandre-fr/>

⁷⁴⁹ En 2012, les tournages de films en studio sont hyperconcentrés à Paris et, surtout, dans le reste de l'Île-de-France (95 % des jours de tournage en studio), tandis que le Nord-Pas-de-Calais n'en compte aucun. Les aménagements qui ont été réalisés depuis – et ceux qui doivent venir – permettent d'accroître les tournages en studio. Source : Film France, « Longs métrages français : répartition géographique des tournages en 2012 », https://www.afar-fiction.com/IMG/pdf/REPART12_LM_GRAF.pdf

⁷⁵⁰ Source : rapport d'activités de Pictanovo, 2023.

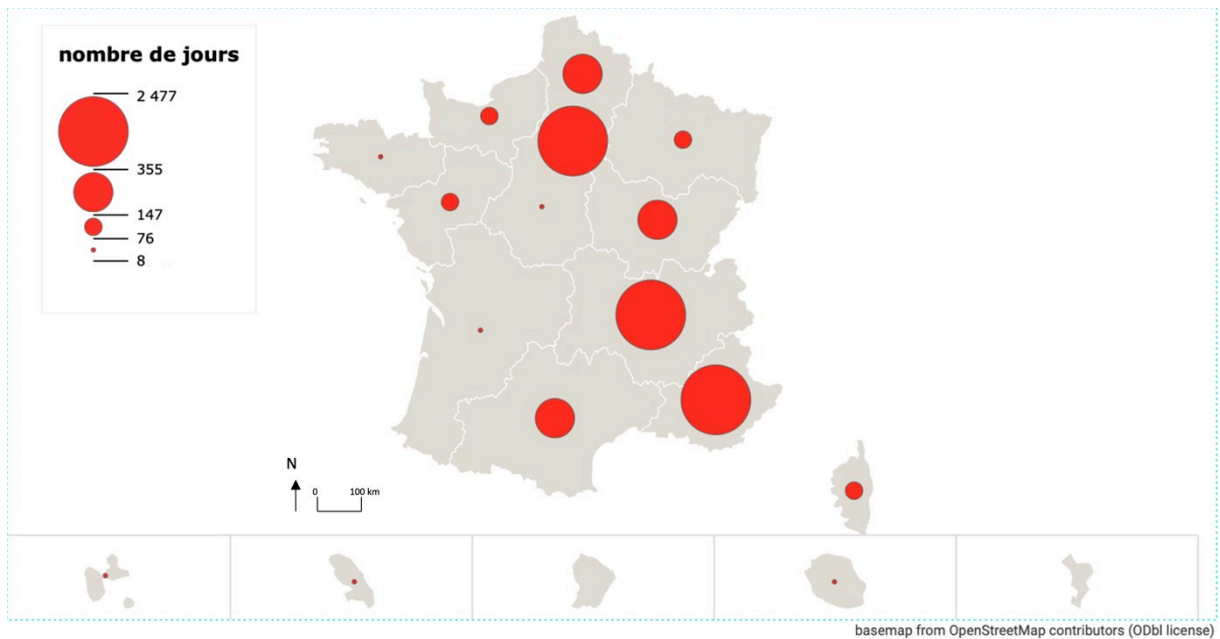
⁷⁵¹ Les Hauts-de-France sont en 2019 la 4^e région en nombre de jours de tournage de fictions TV, très majoritairement françaises, loin derrière l'Île-de-France, l'Occitanie puis PACA, et devant la Nouvelle-Aquitaine qui la talonne (Film France, « 2019, géographie des tournages », https://www.occitanie-films.fr/wp-content/uploads/2021/05/2019_FF_Chiffres_geo-tournages_LM_fiction_Def.pdf). C'est en grande partie grâce à

écosystèmes régionaux favorables à la production audiovisuelle. Le Nord-Pas-de-Calais (les Hauts-de-France) parvient à tirer son épingle du jeu dans cette course aux tournages de séries et à s'imposer, aux côtés des régions du sud et du sud-ouest traditionnellement privilégiées et surreprésentées grâce à « la qualité de la lumière et la qualité de vie » (Gravari-Barbas, 1999). Elle s'intègre ainsi au sein des « territoires de la série » à l'échelle nationale – à la fois comme territoire mis en scène dans ces dernières et comme territoire productif, capable d'assurer la fabrication et la diffusion d'œuvres à succès. La Wallonie, grâce au Fonds spécifique de la Fédération Wallonie-Bruxelles et de la RTBF, rattrape de son côté son retard sur la Flandre et renforce dans ce domaine sa compétitivité à l'échelle belge et européenne.

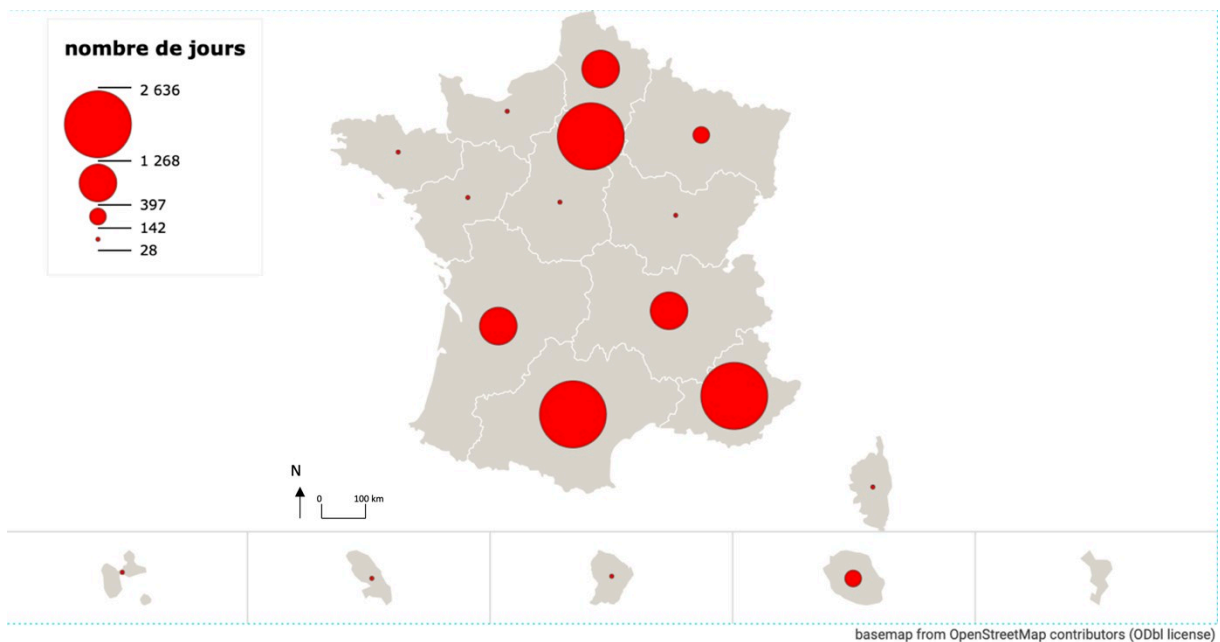
l'accueil de feuilletons quotidiens (*Un si grand soleil*, *Demain nous appartient* – Poulot, 2023) que l'Occitanie parvient à se hisser en 2020 au deuxième rang pour l'accueil des tournages (2 100 jours, contre 580 en 2016). Ces séries, ancrées dans le territoire régional, agissent comme des vitrines des villes dans lesquelles elles se passent (Montpellier, Sète), contribuent à la mise en tourisme de nouveaux lieux et à la création de nouveaux espaces (studios de France Télévisions à Vendargues) et renforcent la filière audiovisuelle à l'échelle régionale.

Carte 26 : Les tournages de fictions dans les régions françaises en 2019

a) Nombre de jours de tournage de longs métrages français par région en 2019



b) Moyenne annuelle du nombre de jours de tournage de fictions françaises par région entre 2017 et 2019



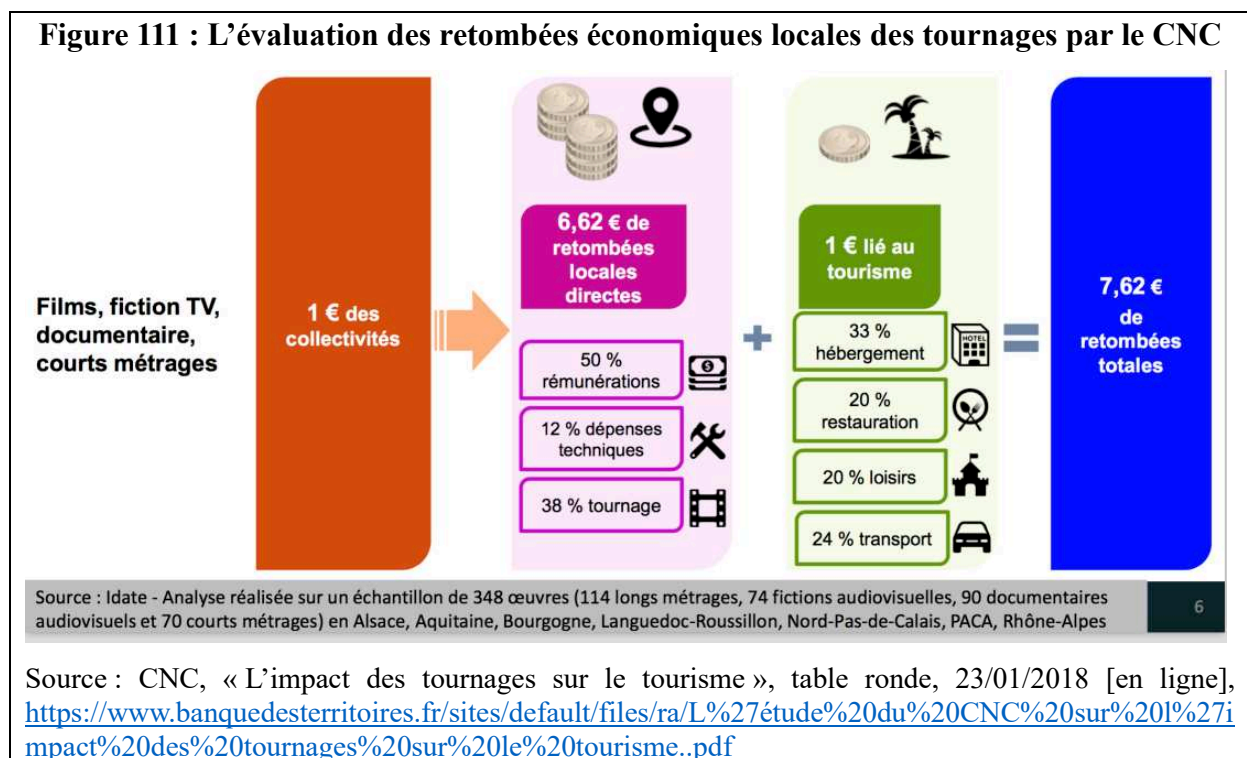
Conception et réalisation : N. Marichez, 2023.

Source : Film France, « 2019, géographie des tournages », https://www.occitanie-films.fr/wp-content/uploads/2021/05/2019_FF_Chiffres_geo-tournages_LM_fiction_Def.pdf

1.2 Retombées économiques locales et démarginalisation

À plus grande échelle, l'accueil du tournage puis la figuration dans l'œuvre produite sont bien sources de retombées économiques directes et indirectes sur le lieu de tournage. De multiples marges (communes, quartiers, sites) qui les attirent bénéficient donc de ces retombées qui, dans certains cas, peuvent (r)amener de l'activité, voire impulser des projets susceptibles d'y faire naître, paradoxalement, de nouvelles formes de centralités sur lesquelles nous reviendrons plus loin.

L'estimation des dépenses locales générées est toujours approximative, si ce n'est intuitive. Les acteurs avec lesquels nous échangeons reprennent souvent les chiffres diffusés par le CNC et calculés en fonction du montant des aides publiques attribuées (figure 111).



1 euro investi par les collectivités territoriales dans la production audiovisuelle ou cinématographique générerait en moyenne 6,62 euros de retombées locales⁷⁵² ; le CNC y ajoute 1 euro supplémentaire lié au tourisme.

⁷⁵² Ce rapport d'environ 1 à 6 était déjà avancé lors du tournage de *Germinal* de Claude Berri : on estimait alors que les 10 millions de francs demandés à la Région entraîneraient 60 millions de francs de dépenses, essentiellement dans le Valenciennois (Assouline, 1993).

Ces retombées, directes ou indirectes, sont en réalité très fluctuantes en fonction de multiples paramètres tels que le genre de l'œuvre et le sujet traité (les dépenses sont en moyenne plus fortes pour une série TV), son budget, la durée et la géographie du tournage, le succès lors de la diffusion, la place du territoire à l'écran...

Surtout, ces dépenses ne se concentrent pas sur le(s) lieu(x) de tournage même(s) ni même nécessairement dans le périmètre du tournage – même s'il tend à être privilégié par la production. Dans le cas d'un tournage au sein d'une marge – quartier « défavorisé », friche industrielle, ville post-industrielle en crise... –, l'événement ne lui garantit pas des retombées économiques fortes.

Les indicateurs susceptibles d'évaluer les dépenses locales à une échelle plus fine, ne serait-ce que celle de la commune, manquent. Les acteurs rencontrés reconnaissent le caractère approximatif et lacunaire de leurs estimations. À Dunkerque, Muriel Debaene, responsable de la cellule cinéma, atteste de l'impact économique des tournages sur la création d'emplois – à statut d'intermittence majoritairement – , sur l'hôtellerie, sur la location de matériel, mais, au-delà du fameux rapport de 1 à 6, avoue ne pas disposer de données précises sur les retombées générées annuellement en dehors de rares études centrées sur l'effet de quelques œuvres retentissantes intégralement tournées sur le territoire⁷⁵³. Les réponses apportées dans d'autres communes (Roubaix, Seraing) vont dans le même sens même si des chiffres sont parfois avancés dans la communication. En 2024, la municipalité de Roubaix diffuse par exemple sur son site Internet (*figure 112*) et dans les médias les chiffres de 125 jours de tournage accueillis en 2023 pour 2 millions d'euros de retombées directes sur le territoire en s'appuyant sur des « chiffres CNC ». Nous n'avons toutefois pas obtenu de réponse précise à notre question portant sur le calcul menant à ce résultat.

Une estimation des retombées économiques directes sur un territoire communal est envisageable en s'appuyant sur le montant des dépenses effectives générées par telle ou telle œuvre communiqué par Pictanovo ; resterait ensuite à déterminer dans quelle mesure ces dépenses ont profité précisément à la commune en question, ce qui est d'autant plus délicat qu'elles prennent en compte les rémunérations de techniciens ou encore figurants qui n'y sont pas nécessairement domiciliés.

⁷⁵³ Le chiffrage est d'autant plus difficile que, comme le souligne Muriel Debaene, « les sociétés de production n'ouvrent pas grand leurs comptes détaillés aux regards extérieurs » (entretien avec l'auteur, le 11/03/2021). Nos demandes d'entretiens aux sociétés de production (Escazal, Kwai, Hélicotronc) afin d'évoquer cette question n'ont d'ailleurs pas abouti.

On comprend bien la complexité et le coût qu’impliquerait une telle réflexion menée à l’échelon local ; il faudrait répertorier, chaque année, le nombre de tournages (en distinguant les genres), le nombre de jours de tournage et les lieux concernés – ce qui tend désormais à être fait de plus en plus – ; il faudrait donc ensuite pouvoir accéder aux montants des dépenses qui ont été effectuées sur le territoire même sous toutes leurs formes (restauration, hébergement, location de matériels, de décors, recrutement de salariés et de figurants de la commune...) en y incluant les retombées indirectes (liées à une avant-première, à l’impact sur le tourisme local...). Cela ne semble envisageable que dans des communes accueillant un nombre suffisamment significatif de tournages qui justifierait d’en saisir les effets et impliquerait le cas échéant de disposer de personnels et d’outils dédiés à cette comptabilité complexe.

Figure 112 : La communication sur l’attractivité de Roubaix en matière de tournages

ROUBAIX XXL Toute l'actualité de la ville de Roubaix
TOUS LES ARTICLES VIE QUOTIDIENNE DÉCOUVRIR ET SORTIR VIE MUNICIPALE

Roubaix, terre de cinéma
Publié le 4 octobre 2023 | Coup de cœur

#18 PROJETS ACCOMPAGNÉS ET TOURNÉS ENTièrement OU EN PARTIE À ROUBAIX

#2 Millions d'€ DE RETOMBÉES ÉCONOMIQUES DIRECTES SUR LE TERRITOIRE (CHIFFRES CNC)

#125 JOURS DE TOURNAGE ACCUEILLIS.

Usines, triches, maisons de maîtres, patrimoine industriel, ancien habitat ouvrier, parc « à la portelière », hôtel de ville monumental, éléments architecturaux spécifiques, etc. Roubaix propose un vaste catalogue aux multiples atouts dans lequel les équipes de production peuvent allégrement piocher pour trouver le décor parfait. Et effectivement, ça tourne par ici !

Quelques photos des tournages réalisés à Roubaix :
(crédit Photos : Anaïs Godeau - service Communication - ville de Roubaix)

L'accueil annuel de tournages à Roubaix s'est développé à un rythme exponentiel : 16 jours en 2019, 32 en 2020, 62 en 2021 et jusqu'à 152 en 2022 !

Une charge de production « Art dans l'espace public » a permis d'accueillir 69 projets et 269 jours de tournage depuis janvier 2021. Embauchée au sein de la Direction de la Culture de la Ville, elle est spécialement...

Source : montage réalisé à partir du site de la ville, 2024, <https://www.roubaixxl.fr/roubaix-terre-de-cinema/>

Quelques indications sont toutefois fournies par des tournages dont l’impact local a été documenté. Pour celui de la première saison de la série *Baron Noir* en 2015, les retombées économiques directes pour « la cité de Jean Bart » ont ainsi été estimées par la municipalité à 1 million d’euros⁷⁵⁴. Celles de *Dunkerque* ont donné lieu à des études plus approfondies menées

⁷⁵⁴ Estimation communiquée par le maire de Dunkerque, Patrice Vergriete. Source : France 3 Hauts-de-France, 30/12/2015, <https://france3-regions.francetvinfo.fr/hauts-de-france/nord-0/dunkerque/christopher-nolan-dunkerque-5-questions-tournage-hollywoodien-893909.html>

Il faudrait alors y ajouter les retombées du tournage, la même année, du téléfilm *Meurtres à Dunkerque*.

par le CNC. Le film de Christopher Nolan a entraîné 19 millions d'euros de dépenses dont 10,5 millions à Dunkerque (Eppreh-Butet, 2021)⁷⁵⁵, contribuant par ailleurs à l'essor de la fréquentation touristique sur un temps plus long. Précisons toutefois que ce seul tournage, pas plus que la succession de tournages dans la ville ces dernières années, ne sauraient suffire pour compenser ses difficultés socio-économiques, même s'ils s'inscrivent bien dans une stratégie et dans un ensemble de politiques qui y contribuent⁷⁵⁶.

Faute de chiffres précis, nous pouvons essayer de dégager quelques logiques dans la distribution des dépenses locales. Ces retombées se concentrent prioritairement dans un rayon de quelques dizaines de kilomètres autour des lieux de tournage ; dans le cas d'un espace de tournage (hyper)polarisé, le lieu d'accueil principal concentrera davantage ces dépenses ou du moins une partie.

Localement, l'importance des retombées va varier en fonction de quelques paramètres majeurs :

- La nature du tournage accueilli

- Le genre : longs métrages (à gros budget) et fictions télévisées généreront davantage de dépenses, potentiellement répétées sur plusieurs années dans le cas d'une série
- Le sujet traité et l'ampleur de la mise en décor imposée
- La notoriété de l'œuvre et le budget dont elle dispose : une forte notoriété pourra entraîner des retombées médiatiques et potentiellement touristiques après diffusion
- La durée du tournage : plus il s'implante durablement sur le territoire, plus les dépenses seront *a priori* élevées (même si la commune n'en tirera pas pour autant l'ensemble des bénéfices)
- La source des financements reçus qui imposera parfois une territorialisation des dépenses

- Le nombre de tournages accueillis chaque année par le territoire

- La capacité du territoire à répondre aux besoins de l'équipe de tournage et donc à en capter les dépenses :

⁷⁵⁵ À seul titre de comparaison, les recettes de fonctionnement de la ville pour le budget primitif de 2017 s'élevaient à près de 161 millions d'euros. Source : site de la ville de Dunkerque, 2017, https://www.ville-dunkerque.fr/fileadmin/user_upload/Actualites/2017/Budget/2017-Rapport-Presentation-Budget-Primitif-VDK.pdf

⁷⁵⁶ Le journaliste qui visite la ville pour *Le Point* à l'été 2017 nuance, à juste titre, son ressenti : « Il suffit de se promener sur la digue, à Malo, pour comprendre à quel point ce tournage a (un peu) réenchante une ville abîmée par le chômage » (*Le Point*, 19/07/2017).

- En termes de logement, de restauration, de mise à disposition de matériel ou de véhicules
 - En termes de décors
 - En termes de salariés (nombre potentiel de figurants, de techniciens...)
- Si elle n'est pas elle-même lieu de tournage, la proximité géographique et/ou l'accessibilité de la commune et sa capacité à répondre aux besoins évoqués ci-dessus
 - L'existence d'une stratégie locale pour attirer les tournages (communication, appartenance au réseau « Film friendly », existence d'un bureau d'accueil...) et pour en exploiter les retombées indirectes (mise en tourisme, organisation d'événements...)

Nous distinguons, à partir de ces quelques paramètres, différents types de situations :

☛ Les métropoles régionales (Lille, Liège, voire Namur), qui sont aussi, parfois de longue date, de grands pôles de tournages, accueillent des œuvres (de plus en plus) nombreuses qui, pour les plus connues d'entre elles, peuvent être valorisées dans la communication de la ville (*HPI* pour Lille, *figure 113*).

Figure 113 : *HPI*, vitrine de la métropole lilloise ?

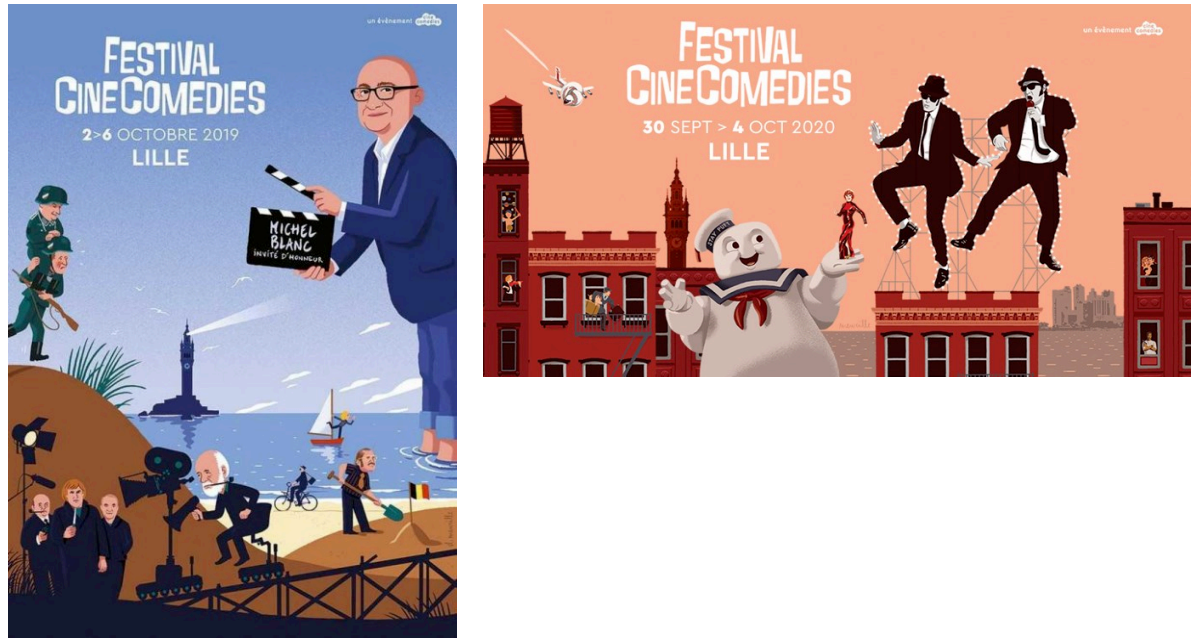


Source : *HPI*, saison 3 (2023), captures d'écran.

Ces métropoles, à la réputation bien assise, bénéficiant d'un rayonnement relativement fort, régulièrement filmées dans des œuvres diverses, ont peu de risques d'être enfermées dans une seule image qui serait stigmatisante. Ces villes sont capables de répondre aux besoins des sociétés de production même sans accueillir le tournage (ou son intégralité), garantissant tout à la fois accessibilité, présence d'interlocuteurs dédiés, une offre large en hôtellerie, en restauration, une concentration des métiers et des étudiants dans les secteurs de l'audiovisuel et du cinéma, un nombre élevé de figurants potentiels, des équipements ainsi qu'une grande diversité de décors dans la ville-centre ou dans ses périphéries. Dans ce cas de figure, les tournages renforcent la centralité existante et la métropolitité de la ville ; ils contribuent au rayonnement culturel de celle-ci et, potentiellement, à son image de marque. Les tournages

accueillis deviennent des vecteurs et des marqueurs de son attractivité et des éléments de différenciation qui peuvent être exploités sous de multiples formes (communication, festivals, circuits touristiques ...: *figure 114*).

Figure 114 : Des festivals qui confortent la renommée de Lille comme ville de cinéma et de séries



➔ Des villes de rang inférieur et dont la situation économique est moins favorable mais qui accueillent régulièrement des tournages, parfois perçus comme des vecteurs possibles de changement d'image et de nouvelles dynamiques territoriales.

Ces villes, accessibles à l'échelle régionale et concentrant un certain niveau de services, sont capables de répondre au moins à une partie des besoins. Elles disposent d'atouts qui seront générateurs de dépenses : des décors recherchés, des équipements spécifiques (studio de tournage – celui des *Petits Meurtres d'Agatha Christie* à Lens, de post-production – à Tourcoing, Charleroi...), une identité et une image qui, même dégradée, inspirent les cinéastes ; l'image projetée de ces villes le cas échéant sera en revanche potentiellement ambiguë.

Certaines de ces villes tirent plus nettement profit des tournages : Dunkerque, Wallers (en raison de l'implantation des studios d'Arenberg Creative Mine). Dans d'autres cas, les effets sont plus mitigés : les retombées médiatiques et économiques existent et se répètent mais les retombées indirectes sur le long terme sont faibles et l'image renvoyée par les œuvres est contrastée (Roubaix, Calais, Charleroi, Bailleul) ; l'accueil des tournages ou d'un tournage en particulier

peut toutefois être exploité par les acteurs de la ville pour témoigner de son attractivité ou pour agir sur son image (Charleroi, Roubaix – *figure III*).

Pour ces communes, les tournages peuvent donc favoriser une forme de démarginalisation économique mais pas nécessairement symbolique.

☞ Les communes-décors sont régulièrement filmées mais bénéficient peu, proportionnellement, des retombées de ces tournages. Elles se trouvent en particulier en périphérie des grandes métropoles. Ainsi, si Roubaix et Tourcoing captent un nombre croissant de tournages, elles peinent encore à maintenir durablement les équipes sur leur territoire, une partie des dépenses (hôtellerie, restauration, salaires des techniciens) profitant en réalité à la ville voisine de Lille⁷⁵⁷. À Seraing, les retombées économiques des tournages (des Dardenne en particulier) sont peu sensibles et sans commune mesure avec la visibilité et la notoriété que les films assurent à la commune. Le personnel technique mobilisé chaque jour rentre le plus souvent à Liège⁷⁵⁸ – l’offre d’hébergement envisageable étant par ailleurs réduite à Seraing. Les dépenses dans la ville sont, selon Philippe Groff⁷⁵⁹, faibles, en dehors de la location de décors ou de locaux (qui feront office de loges) ; si l’assistant décorateur y achète également des éléments de décoration, si l’équipe y fait des courses au quotidien et s’approvisionne en matériaux dans quelques boutiques de bricolage, le tissu économique sérésien permet mal de répondre à l’ensemble des besoins d’un tournage.

☞ Les communes qui bénéficient d’une rente de situation sont celles qui, même sans accueillir le tournage, captent une partie des dépenses qui lui sont liées. Cela peut être le cas de Lille ou de Liège, mais c’est également le cas de communes qui apparaissent comme des pôles à l’échelle de l’espace de tournage, comme Valenciennes lors des tournages dans le Valenciennois ou Poix-Saint-Hubert lors des tournages dans cette région de l’Ardenne belge. Cette situation peu propice à la visibilité médiatique se prête mal à une démarginalisation symbolique mais peut assurer des retombées économiques fortes le temps du tournage.

☞ Les nombreuses communes encore peu filmées mais qui ont accueilli un tournage, voire quelques-uns, sans pouvoir répondre à l’ensemble des besoins de l’équipe. On peut distinguer ici :

⁷⁵⁷ Même lorsque le tournage s’implante plus durablement, les frais de restauration peuvent d’ailleurs échapper à la commune notamment quand l’équipe installe un barnum en guise de cantine et prévoit un approvisionnement externe.

⁷⁵⁸ Philippe Groff nous explique que très peu de techniciens habitent Seraing (en dehors du chef constructeur).

⁷⁵⁹ Entretien avec l’auteur, le 30/12/2021.

- Les communes qui accueillent un ou plusieurs tournage(s) court(s) – une scène par exemple, quand ce n'est un plan – à faible retentissement. Les retombées seront alors anecdotiques ou éphémères s'il n'existe pas de stratégie particulière d'exploitation en aval par des acteurs locaux. Il s'agit en réalité du cas de figure le plus fréquent, qui se multiplie à la faveur de l'essor des tournages dans les deux régions.

- Les communes qui accueillent un tournage relativement long et bénéficiant d'une certaine notoriété, mais qui sont peu identifiables à l'écran. Les retombées locales pendant le tournage peuvent alors être relativement fortes (médiatiques, voire économiques) mais éphémères et les retombées indirectes sont limitées. C'est le cas d'Oudezeele (qui accueille le tournage de *La Ch'tite famille*) ou de Steenkerque (*Bienvenue à Marly-Gomont*). Dans ce dernier cas, le tournage du film inspiré de l'histoire de Kamini « a fait vivre le village » pendant plusieurs semaines⁷⁶⁰ : les habitants y participent comme figurants, louent leurs maisons, leurs fermes, des hangars pour stocker le matériel ; le café du village – géré par l'association à but non lucratif Club 7491 – , accueille les équipes et sert de décor, se charge de l'approvisionnement en boissons et en repas, l'argent récolté étant redistribué au village. En revanche, Steenkerque n'est pas en mesure d'assurer l'hébergement de l'équipe du film, répartie dans les hôtels proches ou à Bruxelles pour les acteurs principaux. Il existe parfois, comme ici, des initiatives ponctuelles pour essayer d'exploiter le souvenir du tournage dans le cadre d'une offre touristique, même modeste.

La durée du tournage permet également d'intégrer ce dernier dans des politiques sociales qui contribuent aussi au développement du territoire, en permettant par exemple aux enfants de découvrir le plateau⁷⁶¹.

Ce temps du tournage peut aussi être un temps de promotion pour des commerces ou entreprises de la commune : le camping « les Ajoncs » d'Audresselles où est tourné la série *Coincoin et les Z'inhumains*, la friterie « chez Momo » de Jean-Paul Dambrine rendue célèbre par *Bienvenue chez les C'htis*, le restaurant « Au briquet du chevalet » à Loos-en-Gohelle pendant le tournage de *Mine de rien*⁷⁶²....

⁷⁶⁰ Entretien avec Adrien Vandendorpe, administrateur de l'asbl Club 7491, le 03/08/2021.

⁷⁶¹ En juin 2022, le département du Nord annonce d'ailleurs la signature d'une convention avec Pictanovo pour favoriser les tournages dans le département et pour faciliter l'accès des collégiens à ceux-ci.

⁷⁶² Le camping « Dessous Hamoir » utilisé dans *Rosetta* reste associé au film des Dardennes dans la présentation qu'en donne la commune de Hamoir sur son site Internet (« Dans ce camping ont été tournés quelques scènes du film *Rosetta* des frères Dardenne », site Internet de Hamoir, consulté le 13/07/2023, <https://www.hamoir.be/fr/loisirs/tourisme/camping-communal>).

- Les communes qui, à la faveur du tournage d'une œuvre à forte notoriété et sur un temps relativement long, bénéficient de retombées économiques fortes pendant le tournage et de retombées indirectes prolongées favorisées par des initiatives menées localement par des acteurs publics (offices de tourisme) ou privés (commerces). C'est le cas de la ville de Bergues depuis le tournage de *Bienvenue chez les Ch'tis*. L'impact des retombées est dans ce cas particulièrement fort, même s'il ne doit pas être surévalué : pour l'ancienne maire de la ville⁷⁶³, les retombées du film de Dany Boon ont permis à Bergues d'affronter la crise de 2008 avec moins de difficultés que d'autres territoires et d'accroître fortement et durablement sa fréquentation touristique.

À l'échelle intra-communale enfin, les retombées économiques sont inégales et variables : les tournages dans la ville de Calais par exemple profitent davantage au nord du territoire qu'au sud. Si l'approche quantitative est difficile ici, certaines marges intégrées au tournage, parfois à une échelle micro-locale (une friche), peuvent connaître des transformations profondes, le tournage nourrissant ou ranimant une forme de centralité sur le territoire. Ces cas, qui ne constituent certes pas la règle générale mais témoignent de la manière dont cinéma et séries peuvent réenchanter des marges, sont au cœur de la réflexion qui suit.

2. Les tournages, créateurs de territoires et de territorialité

2.1 Des vecteurs de territorialité ?

Même sans inspirer un projet d'aménagement ou une stratégie d'exploitation spécifique, il nous semble d'abord que le tournage et l'œuvre qui en résulte peuvent agir sur les liens affectifs que l'habitant entretient avec son territoire et sur sa manière de l'habiter, sur la « territorialité » définie comme « relation au territoire » (Guy Di Méo in Lévy, 2013). Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer le changement de regard sur le territoire que l'œuvre en tournage ou tournée peut occasionner. Filmer un lieu et le diffuser sur un écran peut lui conférer une valeur et susciter des émotions nouvelles ; la réponse de l'habitante de Wattignies qui nous confie que « On est fiers d'habiter une rue qui rend « super bien » à la télé et qui donne un bel aspect du Nord, sans vulgarité »⁷⁶⁴, est significative : la projection cinématographique

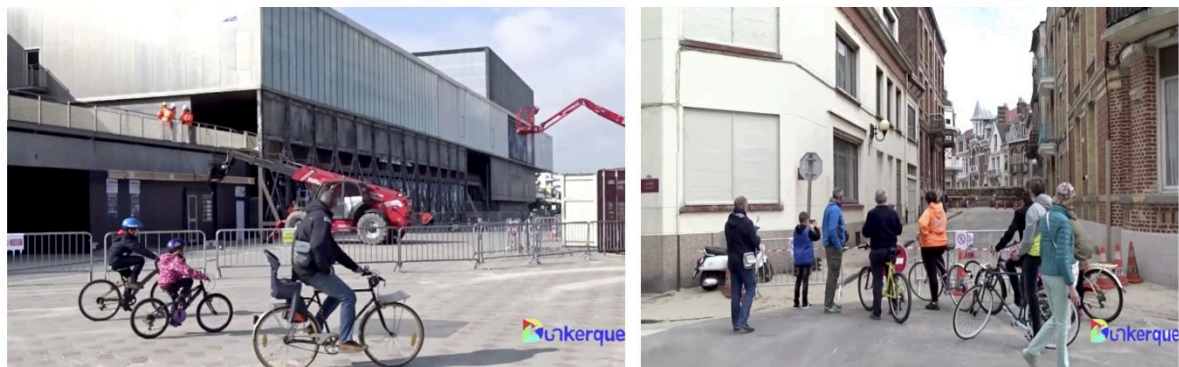
⁷⁶³ Entretien avec Sylvie Brachet, 19/06/2019.

⁷⁶⁴ Elle réside en face de la maison retenue par la production, le 18/06/2021

du territoire du quotidien devenu décor de cinéma peut accentuer l'attachement personnel à ce dernier.

La transformation éphémère de ce territoire du quotidien, en particulier à la faveur de tournages impliquant une importante mise en décor (*Germinal*, *Dunkirk*), peut contribuer à ce changement de regard ; nous verrons que les circuits touristiques sur les traces de certains tournages en tirent d'ailleurs profit. Pendant le temps du tournage, les habitants sont invités à regarder leur espace du quotidien, à l'explorer différemment, à en découvrir de nouvelles potentialités.

Figure 115 : Le tournage comme invitation à la redécouverte du territoire du quotidien



Source : Ville de Dunkerque.

Le tournage, qui suggère une qualité du lieu que l'on n'avait pas nécessairement perçue, peut inciter à le redécouvrir (*figure 115*), à se l'approprier. Il peut mener les habitants à (re)tisser des liens affectifs avec les espaces ; si « l'ambiance d'un lieu n'est pas déterminée de façon univoque, elle change en fonction de l'état de celui qui y est immergé, en fonction des souvenirs qu'il garde de ce lieu » (Laffont, 2021, p. 11), la mise en décor, l'ambiance du temps du tournage, les images filmées et projetées à cette occasion, peuvent influencer sur la manière dont l'individu habite le lieu.

Le tournage et l'œuvre tournée peuvent aussi susciter une transformation plus ou moins profonde du territoire concerné et, plus précisément, de certains espaces en marge, sous des formes diverses que nous allons explorer dans les parties qui suivent. Si les exemples restent relativement isolés, la multiplication actuelle des tournages de films comme de séries tend selon nous à rendre ce type de transformations plus fréquentes.

2.2 La réanimation de territoires abandonnés : les tournages au sein des friches

2.2.1 La friche au cinéma

Les friches sont des marges à la fois spatiales et fonctionnelles (Janon, Andres, 2008) régulièrement (ré)investies par les tournages de films et de séries dans les deux régions.

Si le terme « friche » est polysémique⁷⁶⁵, quelques caractéristiques communes se dégagent de ses multiples définitions : la présence d'un bâti ou non, une vacance temporaire à la suite de la cessation d'un usage antérieur, la durée de cette vacance comme l'étendue de l'emprise foncière pouvant varier selon les seuils fixés le cas échéant (Duny, 2016).

Les friches constituent, du moins à première vue, des espaces délaissés, en attente d'une nouvelle fonction ou d'une destruction. Elles restent parfois perçues comme « des verrues » qui défigurent le paysage, des « figure(s) de l'hors-norme et de l'écart, de la marge » qu'une « discipline aménagiste et urbanistique cherche à maîtriser et à arranger en rétablissant l'ordre » spatial (Mattoug, 2021).

L'apparition de la friche peut s'accompagner de la disparition de relations sociales que son ancien usage suscitait, d'une forme de territorialité, et peut même bouleverser l'organisation socio-spatiale lorsque le site (l'usine, la mine), avant son enfrichement, jouait un rôle structurant. Les friches peuvent avoir un effet négatif sur l'image du territoire, provoquer une dévaluation du foncier, constituer une source d'accidents⁷⁶⁶, de risques industriels, sanitaires, environnementaux ; elles représentent aussi un coût pour les propriétaires, notamment les collectivités, qui en ont la charge.

Leur présence et, surtout, leur prolifération, peut apparaître, parfois abusivement, comme le symptôme de la crise d'un territoire ; le terme est d'ailleurs volontiers associé aux notions « d'abandon, de césure, de crise, de déprise » (Janin, 2008). En ce sens, leur multiplication ces dernières décennies, en particulier dans les deux régions étudiées, est aussi la manifestation physique, spatiale, de mutations socio-économiques et techniques du territoire en lien avec celles que connaissent les systèmes productifs à l'échelle internationale ; elles peuvent être la traduction spatiale de nouvelles logiques de localisation des activités subies mais aussi choisies

⁷⁶⁵ L'INSEE propose par exemple « espace bâti ou non, anciennement utilisé pour des activités industrielles, commerciales ou autres, abandonné depuis plus de 2 ans et de plus de 2 000 m² » (Duny, 2016).

⁷⁶⁶ Des adolescents décèdent ainsi sur la friche de Saint-Liévin à Wattrelos en 2013 puis sur la friche industrielle des Grands Moulins de Paris à Marquette-lez-Lille en 2016.

(Janin, 2008), de changements impulsés plus localement ou encore de recompositions urbaines liées à la redistribution des populations et des activités au sein de villes étalées.

Nord-Pas-de-Calais et Wallonie disposent toujours d'un vaste stock et d'une grande diversité de friches, à la fois industrielles, minières, mais aussi commerciales, touristiques, militaires, douanières, hospitalières, portuaires, logistiques, d'habitat...

En raison de leur histoire économique, les deux régions détonnent par une surreprésentation des friches industrielles et minières⁷⁶⁷ qui, quoique largement traitées depuis les années 1980, restent fréquentes si ce n'est banales sur bien des territoires du quotidien, en particulier dans les anciens bassins miniers et les vieilles villes industrielles.

Souvent perçues comme les signes d'un processus de marginalisation plus ou moins ancien des territoires, elles peuvent constituer des décors convoités par le cinéma et les séries, certaines devenant, exceptionnellement ou de manière répétée, des lieux de tournage. Les friches sont en effet, avant même de faire l'objet d'un éventuel projet de reconversion, des ressources potentielles pour certains acteurs aux yeux desquels elles peuvent constituer un refuge, un lieu créatif, un atelier, un laboratoire.

De nombreux géographes ont, depuis les années 2000, étudié les formes de requalification des friches par la culture et notamment le rôle joué, dès les années 1970 à l'échelle mondiale, les années 1980 en France, par des artistes, créateurs, squatteurs, voire urbexeurs (Le Gallou, 2021) dans le processus de défrichement (Vanhamme, 2001, Gravari-Barbas, 2004, Andres, 2008) ; certaines, en particulier des friches industrielles, deviennent alors de « nouveaux territoires de l'art »⁷⁶⁸ dont les chercheurs interrogent les interactions avec leur quartier, la ville, la métropole.

⁷⁶⁷ Le recensement des friches est difficile et dépend des définitions retenues. Dans le cas du Nord-Pas-de-Calais, des études ont été impulsées par exemple par la DREAL (Direction régionale de l'environnement, de l'aménagement et du logement) Nord-Pas-de-Calais qui a missionné le CETTE (Centre d'études techniques de l'équipement) Nord-Picardie pour dénombrer les friches d'activité (excluant les friches d'habitat spécifiques – dont les casernes, – d'infrastructures ou le domaine public). Selon ces études, la région concentrait 50 % des friches en France dans les années 1980, à la veille d'une action volontaire de requalification, et d'abord des friches minières. Dans son étude publiée en 2013, le CETTE comptabilise ainsi 4 301 bâtiments d'activité vacants à plus de 40 %, 2 877 à plus de 80 %, particulièrement concentrés dans la métropole lilloise, les villes de Boulogne-sur-Mer, Calais, Dunkerque, Maubeuge, Caudry ou dans le Bassin minier. Source : CETE Nord Picardie, DREAL Nord-Pas-de-Calais, « Méthodologie pour l'identification des friches d'activité dans le Nord-Pas-de-Calais », juin 2013, https://www.hauts-de-france.developpement-durable.gouv.fr/IMG/pdf/methodologie_friches_activite_npc2.pdf

En Wallonie, un inventaire des sites à réaménager (SAR) est réalisé par la Direction de l'Aménagement opérationnel et de la Ville (DAOV). La Wallonie recense, en 2022, 3 649 ha de sites à réaménager (SAR), soit 0,22 % de son territoire, dont 2 208 sites (friches industrielles, mais aussi anciens bâtiments utilisés par des écoles, des hôpitaux, des activités culturelles, des services publics ...) présents dans la quasi-intégralité des communes mais surreprésentés dans certaines provinces (893 dans le Hainaut, 632 dans la province de Liège, 339 dans celle de Namur, 225 dans celle de Luxembourg, 120 dans le Brabant wallon). Source : Iweps, « Sites à réaménager », 2023, https://www.iweps.be/wp-content/uploads/2023/06/T008-SITES.REAM_-062023_full1.pdf

⁷⁶⁸ Pour reprendre la formule utilisée par la Délégation interministérielle à la Ville au début des années 2000.

Ces « friches culturelles » (Gravari-Barbas, 2004) prennent des formes très diverses selon les acteurs qui en furent à l'origine (Grésillon, 2010) et ont un impact spatial inégal (Gravari-Barbas, 2010).

D'abord rejetées, elles tendent à être volontiers pensées, au tournant du siècle, comme des outils de régénération urbaine, valorisées voire instrumentalisées par les acteurs de la ville (Andres, Grésillon, 2010) qui, « en les recyclant, [...] se recycle[nt] elle[s]-même[s] en « ville[s] post-industrielle[s] » voire en « ville[s] créative[s] » » (Grésillon, 2010).

La reconquête des friches industrielles et minières par la culture dans les deux régions est désormais avancée et a été documentée à plusieurs reprises ; elle inspire largement la requalification du Bassin minier du Nord-Pas-de-Calais (Lusso, 2013, Fagnoni, 2014, Mortelette, 2019) mais aussi de multiples friches industrielles dans des villes comme Charleroi (Rockerill), Lille (Tri Postal, Maison Folie de Wazemmes lorsque la métropole devient capitale européenne de la culture en 2004), Roubaix (La Condition publique).

Les tournages qui se multiplient au sein des friches contribuent à ce processus de défrichage et, à certains égards, pourraient nourrir cette réflexion sur les manières dont l'art investit des lieux abandonnés et inattendus et les transforme, certes inégalement. Les tournages ont pourtant une place à part dans la trajectoire des friches, ne serait-ce que parce que l'activité artistique qui s'y déploie alors est aussi, et sans doute d'abord, une activité économique qui s'inscrit dans un temps relativement court et sous une forme contractualisée. Pour quelques heures à quelques semaines, certaines friches deviennent alors des « fabriques » d'images, d'univers fictionnels, des « usines à rêve » en quelque sorte.

Il est dès lors tentant d'interroger la capacité des tournages à (ré)enchanter la friche qui les accueille, à contribuer à une régénération d'espaces (celui de la friche et de son environnement) voire à y ranimer une forme de centralité (culturelle, touristique, économique).

Les friches, sous toutes leurs formes, constituent un type de marges régulièrement exploité par le cinéma et les séries pour lesquels elles constituent des décors économiquement attractifs (Rot, 2019). La marginalité même de ces espaces devient ici ressource pour différentes raisons. Ces friches sont parfois de vastes bâtiments, offrant de grands volumes, disponibles sur toutes les parties du territoire pour un coût relativement modique, permettant la concentration de multiples décors en un même lieu en évitant les déplacements et les contraintes liées au tournage dans l'espace public ; leur caractère fermé voire coupé du territoire tient les curieux à distance ; l'architecture extérieure comme intérieure peut par ailleurs être jugée cinégénique.

L'essor des tournages dans les deux régions ces dernières décennies nourrit une demande de friches.

Pour tenter de répondre à celle-ci, elles sont elles aussi répertoriées et mises en catalogue à destination des repéreurs. Elles y restent cependant relativement peu nombreuses⁷⁶⁹, parfois assimilées à des bâtiments « en mauvais état », (partiellement) réhabilités ou reconvertis. Comme noté précédemment, la quête de friches s'appuie finalement peu sur ces documents mis à la disposition des professionnels. Les repéreurs s'emploient à dénicher des friches – ou des espaces qui paraissent en friche lorsqu'il s'agit d'en faire un simple décor. En ce sens, ils peuvent bien être perçus comme des « défricheur(s) de la friche » (Boris Grésillon, cité par Gravari-Barbas, 2004).

Les propriétaires, et en particulier les collectivités territoriales, ont bien des raisons de répondre favorablement aux demandes d'utilisation : le tournage offre une forme d'occupation de la friche qui limite le risque de squat ; il assure, sur une période plus ou moins longue, un loyer, même modique, et une forme d'animation sur le site et à ses abords. La particularité de cet usage est aussi qu'il apporte régulièrement une forme de visibilité et de médiatisation qui peuvent être utiles pour faire connaître le site et y attirer investisseurs ou repreneurs, voire inspirer une stratégie ou un projet de requalification ; le tournage peut générer, avec les réserves soulignées précédemment, des retombées économiques locales ou à plus petite échelle géographique. Alors que certains usages de la friche peuvent susciter des protestations des riverains, ces tournages, éphémères et atypiques, bénéficient d'une image plutôt positive auprès de la population.

Le temps du tournage, la friche redevient alors un espace productif (Rot, 2019). En effet, si elles sont mises au service de la réalisation d'un spectacle, si elles deviennent à cette occasion un espace créatif destiné à la production d'une œuvre qui permettra la récréation du public, les friches sont aussi voire surtout utilisées pour la fabrication d'un bien audiovisuel contraint par un budget et un calendrier précis.

La transformation de la friche en lieu de tournage diffère donc assez nettement des logiques de formation des friches culturelles.

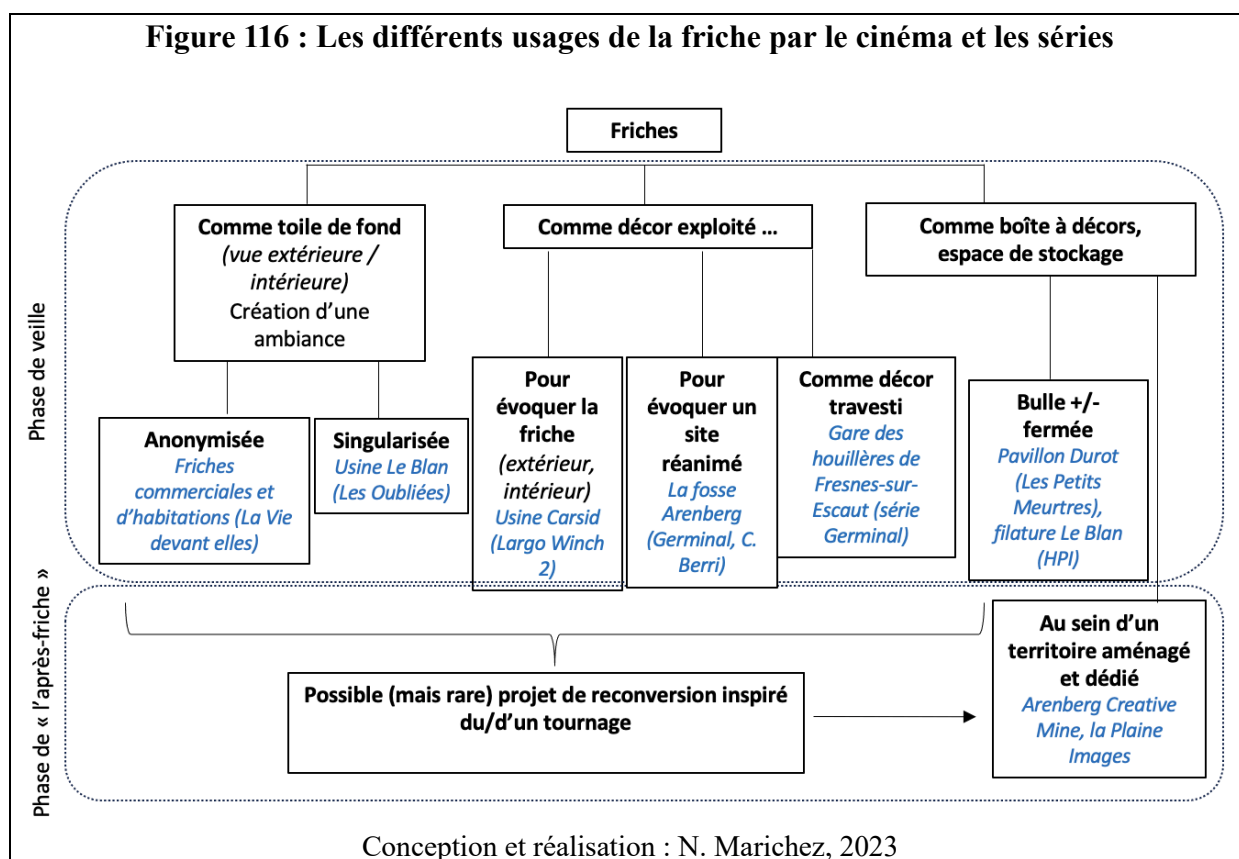
Il n'est pas question pour les professionnels de l'audiovisuel qui investissent la marge de transformer durablement le lieu – qui retournera le plus souvent à son état de friche initial –,

⁷⁶⁹ 11 résultats sont par exemple associés au mot « friche » sur le moteur de recherche de décors de Film France pour les Hauts-de-France, https://locations.filmfrance.net/fr/search/location/friche?f%5B0%5D=ss_region%3AFR-HDF

d'y faire territoire, de (co)participer à la création d'un territoire culturel qui serait propice aux interactions sociales (Grésillon, 2010). Au contraire, le tournage impose souvent que la friche reste relativement fermée, sécurisée, en dehors de quelques moments éventuels d'ouverture au public qui peuvent être négociés entre les acteurs concernés.

Pourtant, nous souhaitons montrer que ces tournages dans ces lieux, même brefs, ne sont pas nécessairement sans effets.

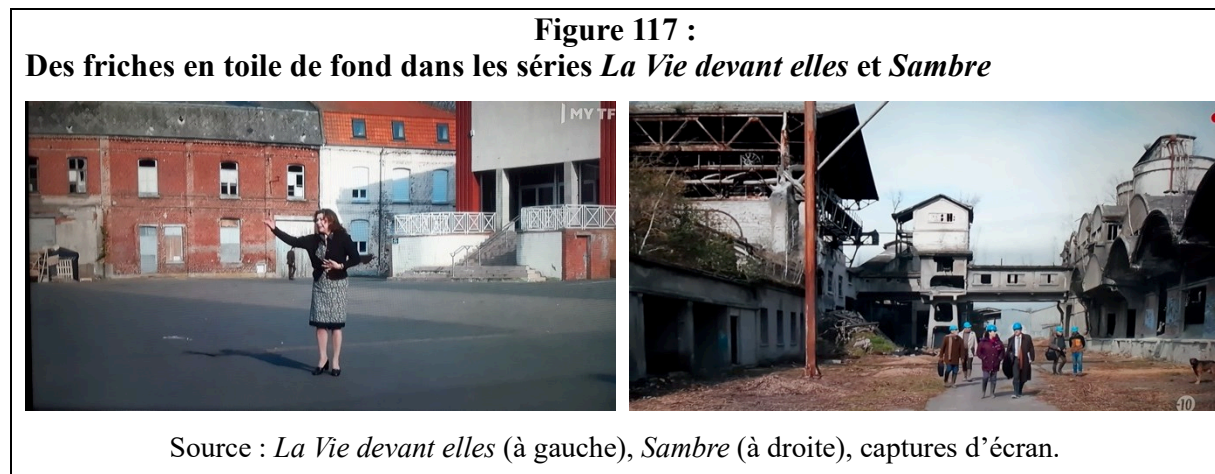
Nous pouvons distinguer différents types d'usages des friches à la faveur des tournages (figure 116).



Dans un premier cas de figure, la friche est utilisée pour suggérer ce qu'elle est effectivement au moment du tournage, à la fois friche et décor de friche. La scène tournée peut être très brève, montrant simplement l'extérieur du bâtiment abandonné, sans que le lieu soit véritablement investi par l'équipe.

Elle peut être choisie et filmée pour suggérer au spectateur que la scène se passe bien dans un territoire diégétique en marge, la seule présence de la friche, en toile de fond, traversée par les personnages, devant permettre de « planter le décor » (figure 117). L'apparition à l'écran de la friche agit comme un « géosignal » qui annonce au spectateur l'entrée dans un espace

diégétique hors-norme, potentiellement propice aux déviances et aux pratiques marginales voire criminelles. C'est dans ce type de décors que seront par exemple mis en scène meurtres et trafics, règlements de compte ou tractations crapuleuses (dans la zone portuaire de Dunkerque pour *Baron Noir*), phénomènes paranormaux ou univers postapocalyptiques. En décembre 2023, la production de la série américaine *The Walking Dead : Daryl Dixon*, dérivée de la célèbre fiction d'horreur évoquant l'invasion du monde par des zombies, investit ainsi le tunnel ferroviaire de l'Ave-Maria percé en 1929 et reliant l'hoverport du Portel à Outreau ; désaffecté, ce lieu sombre et anxiogène, volontiers exploré par les urbexeurs et les amateurs de paranormal⁷⁷⁰, devient décor et plateau autour duquel se pressent pendant plusieurs jours médias et fans tentant désespérément d'apercevoir l'acteur principal Norman Reedus.



Dans la série *Les Invisibles* (qui explore des marges où sont découverts des cadavres sans identité), un faux campement de réfugiés est mis en décor au sein d'une marge de la ville ; on retient ici un site industriel réellement abandonné, celui de la friche Lever d'Haubourdin (*figure 118*) – résultant de la fermeture de la savonnerie en 2002 – qui s'étire le long de la Deûle. Le bâtiment en brique dégradé et couvert de tags, la végétation spontanée qui perce sous l'asphalte, les cheminées de l'immense usine Cargill qui surplombent le site, composent un paysage de marge urbaine que les accessoiristes complètent en y disposant tentes et objets dispersés qui témoignent d'une appropriation précaire de l'espace diégétique.

⁷⁷⁰ Un exemple de vidéo mise en ligne par un urbexeur : <https://www.youtube.com/watch?v=Oiz47xJKfAw>
D'autres vidéos consacrées à l'exploration de ce site dit « hanté » sont disponibles à Internet.

Figure 118 : La friche industrielle comme décor médiatisé



Le journal *La Voix du Nord* consacre un article et une courte vidéo au tournage de la série *Les Invisibles* au sein de la friche d'Haubourdin. Source : *La Voix du Nord*, 15/02/2021.

<https://actu.orange.fr/societe/videos/tournage-des-invisibles-a-haubourdin-nouvelle-serie-policiere-de-france-television-CNT000001uuUHJ.html>

Une autre friche industrielle imposante apparaît dès le premier quart d'heure de la série *Les Oubliées* en 2007 (figure 119). Le personnage du capitaine (joué par Jacques Gamblin), pris d'un léger malaise au volant de son véhicule, est soudain déboussolé, « perdu » en périphérie d'une ville dont on devine au loin quelques entrepôts qui marquent le front d'urbanisation. Malade, il se gare précipitamment devant les ruines d'un « château de l'industrie » quasiment fantomatique, abandonné au milieu d'un site embroussaillé ; il court vomir dans les hautes herbes à l'arrière de la grille rongée par la rouille et que retient un pilier couvert de tags . Si l'action est, jusqu'alors, censée se dérouler dans les environs de Boulogne-sur-Mer, les repéreurs ont ici sélectionné une friche à l'architecture et dans un état singuliers, dénichée à la lisière de Lille et de Lomme. L'édifice choisi rassemble les deux anciennes usines Le Blan-Lafont, fondées à partir de 1896, qui furent le centre d'un quartier industriel majeur jusqu'à leur fermeture définitive en 1989. Au moment du tournage, cet espace, situé dans le quartier paupérisé des Bois-Blancs, appartient – comme le révèlent les grues en arrière-plan – à une ZAC, celle des « Rives de la Haute-Deûle », confiée à l'aménageur Soreli. La MEL entend ici, autour du château industriel qui doit en être le totem, faire naître un nouveau pôle d'excellence en technologies de l'information et de la communication. La friche abandonnée, hors de tout repère spatial à l'écran, reflète ou suscite le trouble du personnage qui, une fois sur le site, est pris d'hallucinations pendant lesquelles lui apparaît le visage fantomatique d'Anne, la jeune fille mystérieusement disparue et dont le sort tragique ouvre la série.

Figure 119 : La friche Le Blan-Lafont dans la série *Les Oubliées*



Sources : *Les Oubliées*, saison 1, épisode 1 (2007), capture d'écran.

On exploite ici la marginalité même de la friche, choisie et investie parce qu'elle n'a plus de fonction (ou ne semble plus en avoir) et de vie apparente, mais aussi pour ses qualités esthétiques, architecturales – reflet d'une « esthétique de la ruine » parfois qualifiée de *ruin porn* (Le Gallou, 2010) – et le message qu'elle permet de transmettre au spectateur.

Dans le corpus, la figuration de friches industrielles et minières ancre spatialement l'intrigue, en particulier dans les films sur les territoires de la crise ; elles suggèrent, de manière métaphorique, l'abandon du territoire et des hommes qui l'habitent, comme la fosse Arenberg lorsqu'elle accueille des tournages avant sa reconversion (*Comme un bateau, la mer en moins*) ou la cité des électriciens de Bruay-la-Buissière (dans *Bienvenue chez les Ch'tis*, figure 120).

L'impact immédiat d'un tel usage de la friche sur cette dernière et sur le territoire environnant sera souvent faible, tant l'image de la friche sera vite noyée dans le flux d'images que les écrans transmettent à chacun à longueur de journée. Toutefois, ce moment de figuration ou de réanimation peut avoir des effets – qui peuvent être d'ailleurs suscités ou exploités par d'autres acteurs.

L'exemple de *Bienvenue chez les Ch'tis* rappelle qu'une scène (d'une dizaine de minutes) dans un coron à l'abandon peut marquer les esprits ; nous verrons qu'elle contribua à la visibilité et la médiatisation de ce site de Bruay-la-Buissière pendant sa phase de requalification (et de patrimonialisation) ; la référence cinématographique fut ainsi utilisée par les acteurs du projet dans leur communication, le coup de projecteur offert par Dany Boon nourrissant indiscutablement la curiosité médiatique voire touristique à l'égard du site. Dans ce film, la marginalité de la friche – réelle au moment du tournage – est considérablement accentuée à

l'écran ; d'abord présentée aux spectateurs comme abandonnée, elle devient, à la faveur d'une mise en scène carnavalesque à l'attention du personnage de Madame Abrams, fraîchement arrivée de Salon-de-Provence, une marge minière dont les (pseudo) habitants s'ingénient à paraître « affreux, sales et méchants » pour reprendre le titre du film d'Ettore Scola (1976).

Figure 120 : La cité des électriciens dans *Bienvenue chez les Ch'tis*



Source : *Bienvenue chez les Ch'tis* (D. Boon, 2008), capture d'écran.

Si Charleroi, jusqu'à récemment, n'a pas accueilli de tournages de films entiers, l'une de ses marges industrielles a attiré *Largo Winch 2* (J. Salle, 2011), une coproduction internationale (France, Belgique, Allemagne, Hong Kong) avec Tomer Sisley et Sharon Stone, adaptée de la bande dessinée éponyme ; le tournage est délocalisé en Belgique pour des raisons budgétaires, et Charleroi suggère à l'écran l'Ukraine lors d'une scène de poursuite rythmée par une série de cascades et d'explosions spectaculaires.

**Figure 121 :
L'ancien site sidérurgique de Carsid à Charleroi, lieu de tournage de *Largo Winch 2* (2010)**



Source : Making-of du film, avril 2020.
https://www.youtube.com/watch?v=Qe_Iih2OhV0

Cette scène est tournée en 2010 sur l'ancien site sidérurgique de Carsid, à Marcinelle, devenu à cette occasion improbable décor de cinéma ; le haut-fourneau n°4 est alors à l'arrêt depuis deux ans, le site est entré dans une phase d'attente d'un éventuel projet de reprise (*figure 121*)⁷⁷¹.

⁷⁷¹ L'usine ferme définitivement en 2012, après une longue phase de chômage technique. Le site de 109 hectares est acquis par la Sogepa, fonds public d'investissement wallon et fait l'objet d'un ambitieux Master Plan esquissé à partir de 2021 qui prévoit, après une phase de dépollution, une profonde transformation du site, au cœur de l'agglomération (un Quartier du Futur, un campus de PME, un parc métropolitain...). La destruction des bâtiments

Dans un deuxième cas, la friche est parfois choisie pour évoquer son usage antérieur. L'œuvre l'utilise comme un décor grandeur nature à partir duquel il s'agira de faire renaître, de manière factice, l'animation qui marqua jadis les lieux.

Cet usage fut fréquent lors du tournage de films miniers dans chaque région ; les friches minières, dès les années 1980-1990, encore en attente de nouvelles fonctions ou de probables destructions, sont ponctuellement utilisées comme décors spectaculaires à partir desquels on recompose un univers minier.

C'est ce que fait Berri lors du tournage de *Germinal* qui met en réseau une série de friches minières (carte 20) de toutes formes devenues décors ou encore la série *La Vie devant elles*⁷⁷² tournée alors que la friche Arenberg est en cours de reconversion (figure 122)⁷⁷³.

C'est également ce que fit, avant Berri, Éric Barbier pour *Le Brasier*, en 1989, en partie tourné dans le bassin de Charleroi, dans le charbonnage de Marchienne-au-Pont (autour du puits Parent en particulier, démoli en 1991, au cœur d'un décor de trois chevalements).

Figure 122 : La fosse Arenberg en cours de reconversion dans la série *La Vie devant elles*



Source : *La Vie devant elles*, saison 1 (2015), capture d'écran.

Des friches industrielles sont également ramenées à leur passé proche ou lointain à la faveur du tournage, tel l'ancien site de l'usine désaffectée Sublistatic de Hénin-Beaumont pour la mini-série *Des vivants et des morts*, qui s'inspire de la fermeture de ce même site en 2007, ou de l'ancienne usine Sofinor dans *Si on chantait* à Quiévrechain. Certains de ces tournages ont des

industriels, en 2023, a commencé (dont l'aciérie, dynamitée) mais quelques « traces » du passé industriel seront conservées (le haut fourneau, des cheminées).

⁷⁷² La série est censée se dérouler dans les années 1970, au moment où la fermeture des mines se profile.

⁷⁷³ On réutilise désormais certaines de ces friches, depuis reconverties et requalifiées, mais qu'il s'agit paradoxalement de « salir » pour qu'elles puissent évoquer le passé (la fosse Arenberg pour la série *Germinal*) ou de remettre en friche de manière fictive (*Mine de rien* sur la fosse du 11/19 à Loos-en-Gohelle, censée être à l'abandon à l'écran).

effets singuliers sur le vécu d'anciens ouvriers ou d'anciens mineurs, parfois associés au tournage et à ce bref retour (factice) à la vie de leur ancien lieu de travail.

Le passé industriel et minier des deux régions offre toujours un stock de friches (de plus en plus souvent reconverties cependant et, dans certains cas, patrimonialisées) qui restent des décors potentiels et originaux convoités. Ces utilisations peuvent favoriser la promotion et la mise en image de ces sites, accompagner une possible patrimonialisation, voire y inspirer des projets de reconversion (Arenberg).

D'autres types de friches sont toutefois concernées par les tournages, comme les friches commerciales⁷⁷⁴, pénitentiaires ou hospitalières, ponctuellement exploitées le temps de leur mise en veille. C'est ainsi une friche hospitalière, choisie pour ses qualités architecturales et sa situation géographique, qui accueille le décor de la clinique psychiatrique dans laquelle est retenu l'inspecteur Peeters dans la première saison de la série *La Trêve*.

Dans un troisième cas, une friche, en raison de ses qualités architecturales extérieures ou intérieures, peut aussi être retenue pour suggérer à l'écran un autre type de lieu ; elle est alors déguisée, travestie. Dans la série *Germinal*, l'ancienne gare des Houillères de Fresnes-sur-Escaut, construite dans la seconde moitié du XIX^e siècle, devient l'estaminet qui a une place clé dans l'intrigue. Dans *Bienvenue chez les Ch'tis*, l'ancien local de GDF est choisi et décoré en local de La Poste. Dans les deux cas, un tournage relativement court (quelques jours voire semaines) au sein de la friche a suffi à transformer l'histoire du lieu (la fausse Poste de Bergues) et/ou à inspirer de nouvelles pistes d'exploitation du site en friche, nous y reviendrons.

Dans les cas évoqués jusqu'ici, les friches sont repérées et investies par le cinéma de manière ponctuelle et pour un temps limité, pendant le temps de veille⁷⁷⁵, c'est-à-dire entre le moment de cessation de son activité antérieure et une éventuelle intégration au sein d'un projet de requalification (Janin, 2008)⁷⁷⁶. Pendant cette période, le cinéma et les séries s'imposent aujourd'hui comme des « acteurs transitoires » en demande régulière de friches qui peuvent, à bien des égards, constituer des interlocuteurs rassurants et bénéfiques pour les propriétaires.

⁷⁷⁴ Le café « chez Micheline », dans la série *La Vie devant elles*, est mis en scène dans l'ancien local d'un café de la rue Jules Noyelles à Bruay-la-Buissière, alors fermé depuis 1985.

⁷⁷⁵ L'utilisation par le cinéma au cours du temps de veille peut laisser des traces parfois mises en valeur par un projet de reconversion qui suit. À Tallinn, par exemple, une ancienne centrale électrique fermée à la fin des années 1970 accueillit le tournage du film soviétique de science-fiction *Stalker*, réalisé par Andreï Tarkovski. Les grosses lettres UN (United Nations) tracées sur l'imposante cheminée qui domine le site ont été conservées et mises en scène dans l'aménagement de la fabrique culturelle au début des années 2010.

⁷⁷⁶ Andres distingue différents temps qui rythment « la trajectoire de mutation » des friches : le temps de l'avant-friche, celui de la friche et de cette « période de veille » propice à des usages éphémères, et le temps de l'après-friche, celui de la mise en œuvre d'un projet de requalification (Andres, 2010).

2.2.2 Le cinéma, acteur transitoire de la friche

❖ *Le cas de la cité des électriciens (Bruay-la-Buissière)*

Le tournage de la scène « minière » de *Bienvenue chez les Ch'tis* se tient en 2007, pendant la phase de veille dans laquelle est alors entrée la cité des électriciens. Si les médias racontent volontiers que le film a impulsé la démarginalisation de cette ancienne cité minière (quasiment) abandonnée, le processus de patrimonialisation a, en réalité, été enclenché antérieurement. La cité est déjà répertoriée lorsque, dès 2003, la Mission Bassin Minier Nord-Pas-de-Calais travaille avec la communauté d'agglomération en vue de la candidature UNESCO. Le projet de requalification reste toutefois incertain et les travaux ne commenceront pas avant le départ des derniers habitants de ce quartier en voie de marginalisation.

Maisons et Cités, qui gère le site, le met volontiers à la disposition de Dany Boon pour son tournage mémorable. En un sens, cet usage des lieux vient clore, de manière caricaturale, la phase de marginalisation et de stigmatisation du quartier et ouvre une phase d'urbanisme transitoire.

En 2009, l'ancienne cité minière est classée au titre des monuments historiques mais reste en effet une marge mal famée, peu fréquentée, que le film n'a pas suffi à requalifier. Dans l'attente d'un projet, entre 2009 et 2012, la municipalité et le service culturel de la communauté d'agglomération (alors nommée Artois Com, mais devenue depuis Communauté d'agglomération de Béthune-Bruay, Artois-Lys Romane) ouvrent la friche à d'autres formes de pratiques artistiques ; ces dernières sont pensées comme un moyen d'assurer une ré-appropriation de la cité, les artistes accueillis s'engageant à co-construire leurs projets avec les habitants et à changer ainsi le regard porté sur les lieux (*figure 123*). Ainsi, à l'été 2011, un collectif marseillais astucieusement nommé « Les Pas perdus » (contacté par la mairie) propose, transformant les habitants en artistes occasionnels, de réanimer les lieux en y créant une œuvre monumentale et poétique, une « Promenade du jardin des souhaits bricolés » dessinée autour de 23 installations présentées au public (une piste de danse pour martiens, un terril potager etc.), expérience qui marque durablement les lieux et contribue sans aucun doute au changement de regard ; si la sortie du film de Dany Boon avait attiré des curieux, cette expérience y contribue davantage encore. Le site, entre tournages (celui du téléfilm *Moi, Louis enfant de la mine* en

2007)⁷⁷⁷ et expériences artistiques, devient un nouveau territoire de création artistique, une friche culturelle. Dans le cadre de « Béthune capitale régionale de la culture » en 2011, la friche compte 50 000 visites, preuve de la curiosité et de l'intérêt qu'elle suscite, tant en raison du tournage célèbre que des projets artistiques qui y sont menés depuis ; cette fréquentation ne fait que confirmer le potentiel de cette marge que les acteurs locaux entendent bien valoriser. Encore quelques semaines avant l'inauguration du nouveau quartier, la cité mettait en scène des êtres effrayants, évocation de fantômes hantant les lieux – à l'image d'ailleurs des personnages de *Bienvenue chez les Ch'tis* – qui s'apprêtent à tirer leur révérence ; cette exposition prouve d'ailleurs que les responsables de la Cité, mal à l'aise avec l'image renvoyée par le film de Dany Boon, savent aussi jouer la carte de la marginalité ou du *dark tourism* pour attirer les visiteurs.

Figure 123 : L'art comme moyen de réanimer la cité des Électriciens

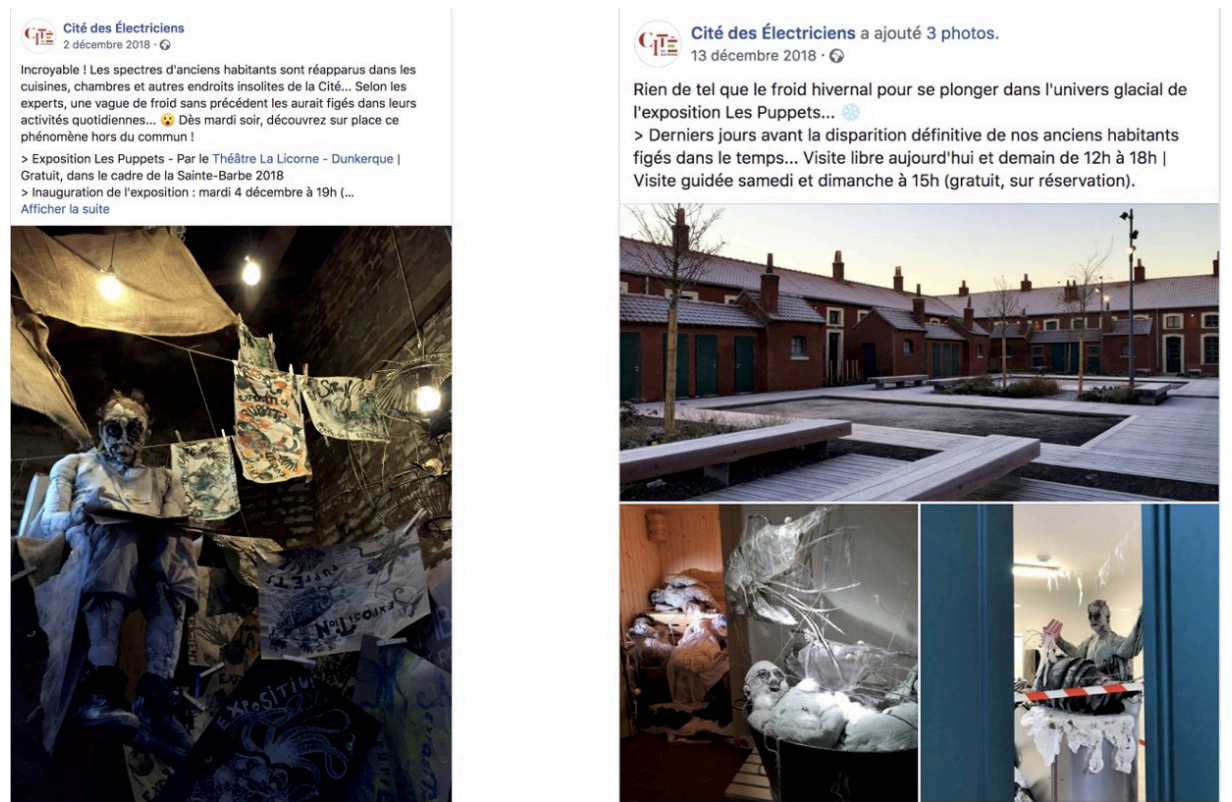
a) La « promenade du jardin des souhaits bricolés » (2011)



Source : <https://www.youtube.com/watch?v=s0WA-mWUb3U>

⁷⁷⁷ L'événement artistique s'inscrit dans le contexte de Béthune-Bruay Capitale Régionale de la Culture ; la cité des électriciens devient à cette occasion un lieu de tournage de petits films artistiques et absurdes qui sont projetés aux visiteurs, comme « contrôle technique dans la basse-cour » ou « quand on quitte la prairie... ».

b) Une image « macabre » maîtrisée : l'exposition « Les Puppets » dans la Cité des Électriciens (2018, source : page Facebook de la Cité)



Bienvenue chez les Ch'tis fut un film que les acteurs du projet urbain ont jugé préférable, dans un premier temps, de ne pas trop exploiter. Plus que « l'acte 1 » de la régénération du quartier, il semble pensé comme le dernier acte de la marginalisation d'hier, comme une ultime farce carnavalesque inspirée de la marginalité des lieux.

Paradoxalement, la Cité attire bien moins de tournages depuis sa réhabilitation⁷⁷⁸ ; elle ne correspond plus à l'image de la cité minière que recherchent souvent les cinéastes : elle a ainsi été visitée par Julien Lilti pour la série *Germinal* mais sans être retenue.

⁷⁷⁸ Les projets se heurtèrent aux contraintes du site, exigeant un chantier complexe et coûteux ; la cité se trouve sur une carrière de marne qui constitue un « gryère » instable et dangereux ; les logements y sont par ailleurs abandonnés et dégradés. Il faudra du temps et des moyens pour ramener la friche, dont la valeur est certes reconnue, à la vie. C'est en mai 2019 qu'est inaugurée la Cité des Électriciens, nouveau quartier « durable » au cœur de la ville, doté d'un équipement culturel et touristique unique et d'un patrimoine classé à l'Unesco (elle devient le 5^e grand site de la mémoire minière en 2013) qu'il n'est pas question de mettre sous cloche ; sa grande halle, conçue par l'architecte Philippe Prost, symbolise bien cette notion de patrimoine « évolutif » associée au lieu. Le quartier est pensé comme un pôle mis en réseau avec d'autres « sites remarquables du bassin minier » (Walleres-Arenberg, Lewarde, Oignies etc.) avec lesquels il doit être complémentaire et non concurrent – d'où un « partage » des thématiques, Lewarde explorant les profondeurs de la mine quand la Cité des Électriciens éclaire la surface, le bâti, l'habitat et le paysage minier. Pour la Mission-Louvre Lens, ces sites doivent permettre de découvrir de manière nouvelle et insolite le Bassin minier à partir du nouveau pôle majeur qu'est le Louvre-Lens. Mais la Cité des Électriciens est aussi un nouveau « centre » à l'échelle de Bruay-la-Buissière et s'inscrit très clairement dans une démarche de démarginalisation ; le Nouveau Projet de Ville la présente d'ailleurs comme une « porte d'entrée », sans doute même une « vitrine » qui doit annoncer un avenir meilleur pour une ville toujours sinistrée.

Certaines friches, en raison de leurs qualités jugées remarquables (architecture, situation, volumes) sont utilisées à plusieurs reprises pendant leur temps de veille : la friche Lever à Haubourdin, la fosse d'Arenberg ou encore l'ancienne filature Saint-Liévin à Wattrelos. Ces usages ponctuels ne sont pourtant pas, nous l'avons vu, sans effets (réels ou potentiels) et, par la visibilité, la médiatisation, voire la notoriété qu'ils peuvent assurer, peuvent favoriser la perte de la « valeur sociale négative » de la friche (Gravari-Barbas, 2004).

Quel que soit le cas de figure, la figuration de la friche peut contribuer à un changement de regard porté sur elle, y compris au sein des populations proches (nous y reviendrons à propos du cas de la gare des houillères de Fresnes-sur-Escaut) ; si « l'acteur transitoire tend à y être producteur de ressources » et à y construire un imaginaire (Andres, 2010), cela semble d'autant plus frappant dans les cas étudiés ici qui intègrent la friche dans un univers diégétique.

Certains films visent d'ailleurs à favoriser ce changement de regard sur les friches explorées : *Mine de rien*, *Si on chantait* ou les films proposant une esthétisation des paysages industriels et miniers.

Le tournage peut aussi lui conférer une forme de touristicité ; les friches qui ont accueilli les studios des *Petits Meurtres d'Agatha Christie* à Tourcoing restent, même après leur reconversion, intégrées dans des circuits ciné-touristiques ; on rappellera alors, photos et vidéos à l'appui, leur état antérieur, celui de l'époque des tournages. Le tournage peut donc bien laisser des « traces », s'inscrire dans un récit, dans une histoire de la friche et contribuer à la singulariser.

2.2.3 Les séries, consommatrices et réanimatrices de friches ?

Les séries peuvent mobiliser des friches pour les mêmes raisons que le cinéma ; mais, parce qu'elles ont besoin de quelques décors pérennes, elles donnent parfois lieu à un

La Cité est désormais un espace ouvert, accessible à tous, que chacun doit pouvoir s'approprier et habiter ; ce nouveau « cœur » est amené à irriguer peu à peu le reste de la ville à laquelle sa connexion est renforcée par de nouveaux liens tels que le cheminement en cours vers la Maison de l'ingénieur et le chemin paysager vers le centre-ville et le cinéma d'art et essais « Les Etoiles », pôle culturel renommé localement.

À bien des égards, le processus à l'œuvre ressemble aux nombreux cas de régénération d'un quartier industriel par les activités culturelles et créatives dont la première phase est souvent marquée, comme le rappelle C. Liefoghe (Liefoghe, 2010), par l'installation d'artistes au sein du quartier, impulsant une animation artistique nouvelle qui attire d'abord les bars, les boutiques, puis une nouvelle population qui accélère spéculation et gentrification, obligeant finalement les artistes à partir. Dans le cas de la Cité des Électriciens, si le poids des logements sociaux doit limiter le risque de gentrification, la présence des artistes est pérennisée et clairement intégrée dans le projet. Elle se veut en effet lieu de création artistique et culturelle ouvert aux professionnels du paysage, aux photographes, aux artistes, aux romanciers, aux côtés d'historiens et archivistes ; certains carins sont d'ailleurs explicitement voués à accueillir des résidences d'artistes.

investissement plus durable et répété (sur plusieurs saisons) de certaines friches. À ce titre, l'essor spectaculaire du nombre de séries produites dans les deux régions annonce un accroissement probable de ce type de requalification des friches, même si l'annonce de nouveaux studios (Tourcoing) vise aussi à répondre aux besoins croissants et à pallier d'éventuels manques de décors pour des tournages *off location*.

Quelques friches, disponibles et bien situées, présentant parfois un intérêt architectural qui pourra être exploité à l'écran, deviennent alors des espaces de production privilégiés pour les fictions télévisées, des boîtes à décors malléables. C'est sans doute dans ce cas précis que les séries pourraient favoriser un regain de centralité sur certaines friches « élues » par les sociétés de production.

Les séries – mais aussi les films ou les téléfilms – mobilisent volontiers les anciens bâtiments de la Banque de France devenus caducs depuis le passage à l'euro, souvent rachetés par les villes de la région et volontiers mises en décor (celles de Roubaix, de Lens, de Lille) dans l'attente de nouveaux usages, culturels en particulier (espace culturel Labanque à Béthune).

Leurs qualités architecturales, leur situation centrale dans la ville, les grilles qui tiennent les curieux à distance, les volumes et la configuration des espaces intérieurs permettant de décliner des décors sur plusieurs étages, leur mise à disposition par la municipalité, sont autant de facteurs qui rendent ce type de friches administratives paradoxalement attractives.

La « référente tournage » de la ville de Roubaix confie ainsi que ce site, inoccupé depuis 2016, est à ce jour le « best-seller »⁷⁷⁹ de la ville. Ce décor prisé (*Les Invisibles, Les Petits Meurtres d'Agatha Christie, Jeux d'influence*), n'est pourtant disponible que pour un temps donné et s'inscrit bien dans une phase d'occupation transitoire. Alicia Majka regrette ainsi⁷⁸⁰ l'inéluctable disparition de ce décor de 4 000 m² – dont la gestion a été transférée depuis 2019 à l'Établissement Public Foncier - qui fera dans le futur l'objet d'une reconversion ; le renoncement au dernier projet envisagé, une maison du « made in Roubaix », prolonge de quelques années la période de veille et la possibilité d'exploiter ce décor roubaisien.

À Lens, l'association Cou2Com à laquelle la Ville a confié le bâtiment, situé rue de la paix, entend en faire une « ambassade de la pop culture » qui restera ouverte aux tournages de séries

⁷⁷⁹ Entretien avec Alicia Majka, le 19/05/2021.

⁷⁸⁰ C'est ainsi que les « référents tournages » décèlent constamment des décors exceptionnels qui seront inéluctablement occupés différemment à court ou moyen terme. Voilà pourquoi la « référente tournage » de Roubaix milite pour une adaptabilité des grands bâtiments réhabilités afin que des modulations permettent d'y maintenir ponctuellement l'accueil de tournages.

TV (*Les Témoins*, *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*). L'accueil des tournages s'insère alors dans une thématique plus vaste qui inspire une première forme de reconversion du site. Sur le parvis du bâtiment a été érigée en septembre 2021 une statue de Christophe Salengro, président de la « Présipauté » fictive de Groland⁷⁸¹, natif de Lens et enterré ici en 2018, qui symbolise bien les caractéristiques de ce nouveau lieu, consacré à la pop culture, ouvert aux productions audiovisuelles et résolument décalé⁷⁸² (photographie 20).

Photographie 20 :
L'ancienne banque de France de Lens devenu un espace consacré à la pop culture



Photographie : N. Marichez, 2023.

À l'hiver 2022-2023, l'artiste Cédric B installe dans plusieurs salles du bâtiment une suite d'espaces immersifs qu'il souhaite « instagrammables » dans le cadre de l'exposition « Beng Beng Theory » ; après avoir traversé un espace consacré à la mine, le visiteur y croise ainsi, d'une pièce à l'autre, les dinosaures de *Jurassic Park*, E.T., les membres de la famille Addams, y découvre des décors qui le plongent dans l'univers de *Harry Potter* ou de *Titanic*..., soit de grandes figures de la culture pop.

Dans ce cas précis, le système d'acteurs en charge de la friche (la municipalité, l'association, l'artiste) parvient à envisager la pérennité des tournages, forcément irréguliers, en les intégrant dans un projet de friche culturelle plus vaste (expositions, musée...) appelée à devenir l'un des « nouveaux territoires de l'art » ouvert au public et sur le territoire. Cette « friche culturelle » en formation permet de créer du lien entre des activités (tournages, studio lensois des *Petits Meurtres d'Agatha Christie*, salon Polar Lens) disparates au sein de la ville, élargissant et

⁷⁸¹ Émission de télévision diffusée à partir des années 1990 sur Canal+ et relayant de manière décalée l'actualité au sein du territoire fictif de la « présipauté » de Groland.

⁷⁸² Pour le maire de Lens Sylvain Robert, lors de l'inauguration, le site doit conforter son statut de « lieu d'attractivité » et s'affirmer comme « lieu de culture un peu décalé » complétant l'offre culturelle de la ville, fortement dépendante du Louvre-Lens (*La Voix du Nord*, 22/06/2022).

diversifiant encore l'offre culturelle. L'espace « Al Capone » de l'exposition est d'ailleurs exploité en 2023 pour promouvoir la prochaine édition du salon Polar Lens⁷⁸³.

Si les tournages de séries sont bien pensés, à l'échelle nationale⁷⁸⁴, comme une garantie d'occupation des studios actuels et futurs, ils assurent aussi un réinvestissement durable de certaines friches pendant leur phase de veille.

Nous avons expliqué dans la deuxième partie comment une repéreuse débusqua, pour la série *La Trêve*, une friche hospitalière nichée dans la forêt ardennaise, en périphérie du village de Sainte-Ode (*figure 124*). L'intercommunale de soins de santé Vivalia vit d'un bon œil la demande de tournage dans l'hôpital abandonné et dégradé qui pourrait constituer une opération de promotion du site en attente d'un projet de reconversion. Le site joue dès lors un rôle central dans la construction de la série et dans l'espace diégétique. Une centralité semble émerger, à la faveur du tournage, au sein de cette marge ardennaise (*carte 27*).

Figure 124 : Une friche hospitalière comme décor et haut lieu de la série *La Trêve*



Source : *La Trêve*, saison 1 (2016).

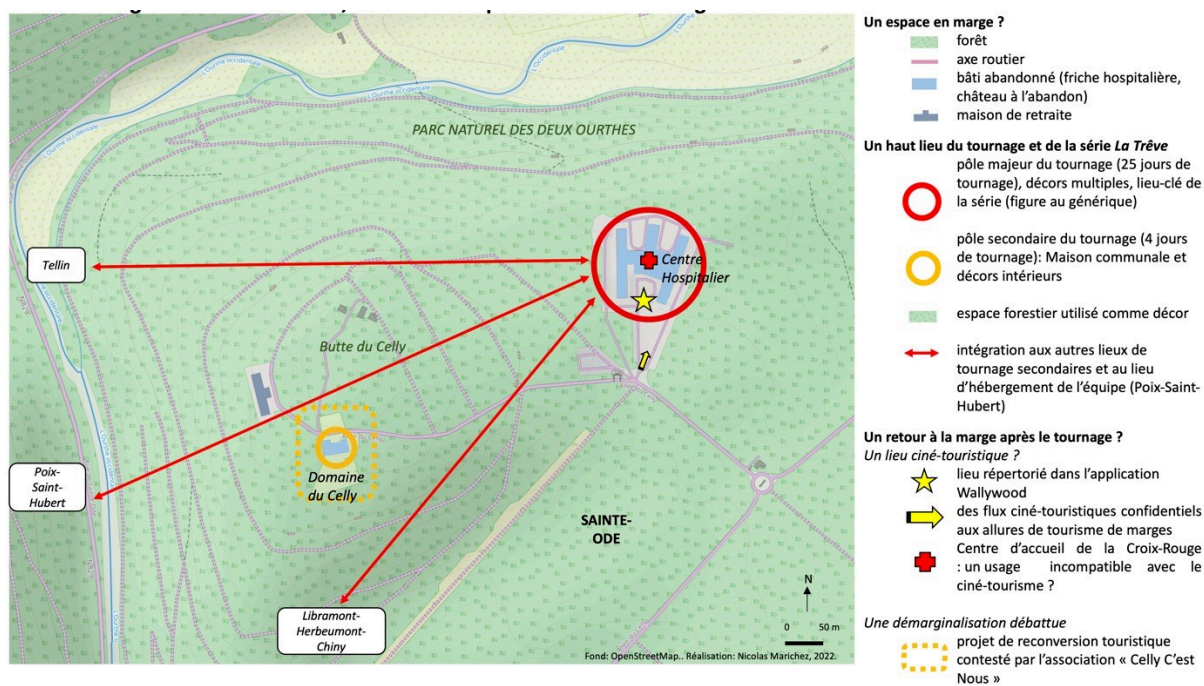
⁷⁸³ Le caractère hybride du nouvel espace (ancienne banque, lieu de tournages, musée à l'univers pop et décalé) est notamment exploité dans le cadre d'un court métrage local intitulé, en référence à la série Netflix, *La Casa del Professor*, tourné en décembre 2021 et destiné à promouvoir le territoire et ses talents, et diffusé sur les réseaux sociaux.

<https://www.facebook.com/telegohelle/videos/la-casa-de-papel-arrive-a-lens/277912361058434/>

⁷⁸⁴ CNC, « Appel à projet France 2030 « La grande fabrique de l'image » sur les studios et la formation », 2023, https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/multi-sectoriel/appel-a-projet-france-2030--la-grande-fabrique-de-limage--sur-les-studios-et-la-formation_1672282

Carte 27 :

Le tournage de *La Trêve*, vecteur de requalification de la marge à Sainte-Ode ?



Conception et réalisation : Nicolas Marichez, 2022. Fond de carte : OpenStreetMap.

Toutefois, lorsque nous visitons les lieux du tournage à l'été 2021, les traces de la série sont invisibles. À Sainte-Ode, la friche hospitalière est redevenue une marge abritant depuis 2016 le Centre Croix Rouge pour les demandeurs d'asile (*photographie 21*).

En 2022, alors que l'association « Celly C'est Nous » se mobilise contre le projet d'aménagement d'un complexe touristique accusé de menacer cette marge de nature, elle multiplie les campagnes de communication pour faire connaître et protéger le site sans mobiliser le souvenir de la série. Si les lieux du tournage sont bien répertoriés dans l'application Wallywood, il n'y a pas eu localement de stratégie d'exploitation durable du coup de projecteur offert par la série.

Photographie 21 : Le retour à la marge de la friche hospitalière de Sainte-Ode



Photographie : N. Marichez, juillet 2021.

L'investissement est plus fort encore dans le cas de séries françaises ancrées dans la région Nord-Pas-de-Calais et qui y reviennent régulièrement pour le tournage de nouveaux épisodes de 90 minutes.

La série *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*, multipliant les décors sur le territoire régional depuis 2008, a fait de certaines friches de hauts lieux de son tournage, des boîtes de décors quasiment privatisées à l'année. Le recyclage provisoire de la friche ne s'inscrit pas dans un projet de requalification institutionnalisé mais relève d'une initiative exogène (à la demande de la société de production Escazal Films).

Si Tourcoing apparaît comme un pôle de tournage majeur à l'échelle régionale (*carte 11*), c'est parce que le studio de la série y fut longtemps implanté, d'abord dans les anciens locaux des assurances Dujardin (rue de Lille), puis dans l'ancien bâtiment de l'Unédic (rue Thiers). Dans le premier cas, le bâtiment, proposé à la société de production par la commune qui en était propriétaire, fut réaménagé afin d'accueillir les tournages « en circuit fermé ». Chose rare, la durée de la série excède ici celle de la phase de veille de la friche, obligeant la société de production à délocaliser son activité.

Significativement, la rumeur du départ du studio pour laisser place à d'autres projets (de logements) alimenta un psychodrame local relayé par la presse régionale : une pétition « Gardons les PMAC à Tourcoing » fut adressée au maire, déplorant que la Ville n'ait pas encore proposé de nouveau lieu d'accueil⁷⁸⁵. La municipalité, en lien avec Escazal et Pictanovo, a finalement déniché aux limites du centre-ville une autre friche au bail annuel reconductible susceptible d'accueillir des décors pérennes.

L'histoire de cette reconversion temporaire s'arrête à la fin de la saison 2 en 2019 même si, à ce jour, le bâtiment attend toujours un nouveau projet et continue d'accueillir des tournages comme celui de la série *Les Papillons noirs*. Le lancement de la saison 3 des *Petits Meurtres d'Agatha Christie*, marquée par un renouvellement du casting et du contexte de l'intrigue (les années 1970), impliquait un changement de décors. Les services de la ville de Tourcoing entreprirent une nouvelle recherche de décors susceptibles de satisfaire les nouvelles demandes de la production, notamment son souhait de pouvoir stocker le matériel à proximité du site. Maintenir le tournage sur le territoire était alors un enjeu pour la ville, l'ancrage de la série lui garantissant des retombées économiques et médiatiques.

⁷⁸⁵ « Gardons les petits Meurtres d'Agatha Christie à Tourcoing », pétition déposée par Anthony O., à l'intention du maire de Tourcoing, novembre 2015 : <https://www.mesopinions.com/petition/social/gardons-petits-meurtres-agatha-christie-tourcoing/16797>

La quête s'avérant infructueuse, elle fut élargie à la région entière et consacra une autre friche, hospitalière cette fois, en marge du centre hospitalier de Lens, dans un quartier paupérisé de l'ancienne ville minière (*photographie 22*) mais à la situation géographique favorable, rapidement accessible depuis l'A21 et à 5 minutes de la gare.

Photographie 22 :

Le pôle de tournage des *Petits Meurtres d'Agatha Christie* dans une marge lensoise

a) Le pavillon Durot (centre hospitalier de Lens), lieu de tournage de la série



b) Un quartier de Lens marginalisé



Photographies : N. Marichez, juillet 2020 et février 2022.

Cette fois, l'utilisation du bâtiment en friche est négociée avec le directeur du centre hospitalier et non avec les acteurs politiques. C'est sur une marge au carré que s'établit le « QG » de la série à succès. Le pavillon Durot, qui abrita une unité de gériatrie entre 1964 et 2015, présente une architecture extérieure évoquant les années 1970 et répond aux exigences logistiques d'Escazal (plus de 7 500 m², une disponibilité sur un temps long, un site accessible mais clôturé).

À vrai dire, le nouvel usage de la friche, loin de lui apporter une touche glamour, en accentue encore, vu depuis l'extérieur (côté hôpital) l'aspect abandonné en raison des planches de bois, des bâches disposées sur certaines fenêtres pour les besoins des décors intérieurs ; rien ne laisse deviner, en dehors des temps de tournage, le nouvel usage de ce bâtiment en retrait du centre hospitalier.

Il ne s'agit aucunement d'une politique de requalification impulsée ou même accompagnée par la municipalité ; celle-ci reçoit ce pôle de tournage recycleur de friche presque par (un heureux) hasard. C'est la direction de l'hôpital qui accepte de mettre à disposition de la production cette ancienne unité ; l'usage assure une occupation et un entretien du lieu (réparation des fuites, du système de chauffage, agrandissement par l'abatage de certains murs), une rentrée d'argent. Le président du conseil de surveillance de l'hôpital explique dans la presse :

« Pour nous, c'est une façon d'allumer une petite étoile sur ce territoire avec un projet qui nous intéresse par son approche culturelle mais aussi économique. C'est aussi l'opportunité de mettre en évidence le patrimoine architectural qui, dans le bassin minier, n'est pas toujours valorisé »⁷⁸⁶.

Les éventuelles nuisances qui auraient pu rendre l'usage incompatible avec la fonction sanitaire du site sont limitées puisque le bâtiment est bien en retrait des autres, le long de la route de La Bassée. Si des acteurs publics (la communauté d'agglomération) facilitent l'implantation et apportent quelques aides, c'est la société de production qui investit massivement (800 000 euros) dans les travaux de réaménagement du pavillon Durot. C'est ainsi « un univers » insoupçonnable, tout en cloisons modulables et en trompe l'œil, sorte d'immeuble témoin des années 1970, que les touristes peuvent découvrir ponctuellement sur deux étages entiers.

Pourtant, si la série assume son ancrage régional, tout laisse penser, à l'écran, que l'intrigue se déroule dans la métropole lilloise et les références à Lens sont presque inexistantes, ce qui complique l'association de la ville à l'univers de la série populaire. À ce jour, les effets de l'implantation du studio sur le territoire lensois restent limités (le logement de comédiens dans un hôtel de Lens, l'emploi de figurants locaux, une couverture médiatique pour la ville, quelques tournages de scènes dans l'espace public) et le studio agit plutôt comme une bulle, discrète – quoique de plus en plus médiatisée –, fermée, comme posée sur un quartier en marge qui peine à en tirer pleinement profit.

L'enjeu n'est toutefois pas (et ne saurait être) de faire émerger ici un territoire de l'art ou un espace culturel ouvert sur la ville ; la friche fournit, pour un temps prolongé mais limité, un espace de production à une entreprise audiovisuelle.

En revanche, ce recyclage de la friche lensoise a des effets à plus petite échelle ; le pôle de tournage implique ainsi la réquisition d'autres espaces, comme la friche Vicat, à Pont-Vendin, au nord de Lens, où deux entrepôts sont loués pour stocker meubles et accessoires nécessaires.

⁷⁸⁶ Thierry Daubresse dans *La Voix du Nord*, 24/01/2020.

Il participe aussi à la dynamisation des entreprises régionales du secteur audiovisuel et au rayonnement de la région comme terre de cinéma et de séries.

Une autre série, *HPI*, investit durablement une friche au cœur de la ville de Lille. La friche de la filature Le Blan, située au 84 rue de Trévisse, cesse ses activités en 1995 ; elle se trouve dans le quartier de Lille-Moulins, marqué par la désindustrialisation et concentrant toujours un important stock de friches (*photographie 23*). Sa reconversion se fait dans le domaine du savoir et de la connaissance, illustrant la bifurcation métropolitaine de Lille (siège de Sciences Po entre 1996 et 2017), avant un temps d'éveil propice aux tournages et donc aux industries créatives.

Photographie 23 : La friche Le Blan, au cœur d'un quartier encore marqué par l'enfrichement

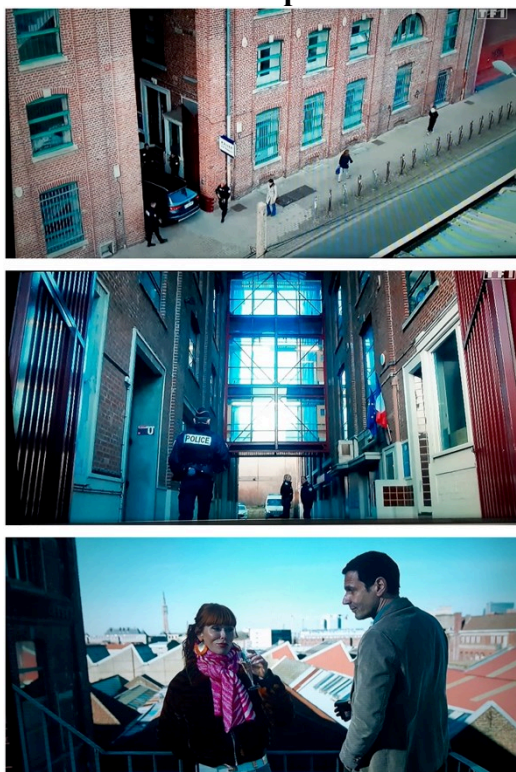


Photographie : N. Marichez, Mars 2022

Depuis trois saisons, le site accueille en effet les décors du commissariat de la série et sert au stockage du matériel de la société de production. À longueur d'épisodes, plongées et contre-plongées soulignent les dimensions et les qualités architecturales de la friche qui offre aussi des vues sur les toits de la ville et sur le paysage lillois régulièrement exploitées (*figure 125*). Ici aussi, la Ville, copropriétaire du site avec l'État, le met volontiers à disposition (dès 2020, avec prolongements jusqu'en juin 2021) de la société Itinéraire Productions, en échange d'un loyer mensuel de 3 800 euros⁷⁸⁷. L'impact immédiat sur le quartier est peu visible ; les retombées se mesurent plutôt à l'échelle de la ville elle-même voire de la métropole. Si l'occupation des lieux est provisoire, la Ville a tout intérêt de conserver en son sein une série pensée comme une vitrine possible de la métropole.

⁷⁸⁷ Compte-rendu du conseil municipal du 11 décembre 2020 (en ligne)

Figure 125 : Une friche industrielle exploitée et valorisée par la série *HPI*



Source : série *HPI* (saisons 2 et 3), captures d'écran.

Cinéma et séries surtout apparaissent donc aujourd'hui comme des « acteurs transitoires » qui rythment de plus en plus souvent le temps de veille de multiples friches au sein des deux régions. Celles-ci trouvent bien leur place, comme décors voire comme sites de production, au sein d'un écosystème régional favorable à la production audiovisuelle vanté par les organismes régionaux.

La pérennisation de l'usage est toutefois très rare, sauf lorsqu'un producteur décide d'y implanter durablement les décors d'une série ; beaucoup de tournages dans des friches sont ainsi sans effet de dynamisation notable sur le site ou ses environs.

Il est d'ailleurs difficile de parler, à propos des tournages, de « greffe culturelle » car cet usage est très souvent temporaire et n'est jamais pensé comme tel, en particulier par le cinéaste ; il peut en revanche revenir aux urbanistes, aux élus, aux acteurs du tourisme, de penser un maintien ou une exploitation des traces de l'événement reçu dans l'espace de la marge. Dans certaines friches, à différents degrés, ces tournages sont toutefois susceptibles de faire émerger de nouveaux territoires marqués par les industries créatives et culturelles (Andres et Grésillon, 2010).

2.3 Refaire territoire à partir du tournage

2.3.1 Tournages et projets urbains

Nous avons évoqué à l'instant le cas de friches provisoirement recyclées en studios (Lens, Tourcoing...). Nous insisterons dans le prochain chapitre sur la possibilité pour les acteurs locaux d'envisager une mise en tourisme (en *ciné-tourisme* peut-être) de certains espaces qui ont accueilli un tournage, sous des formes relativement diverses.

Le tournage peut avoir une place, parfois centrale, dans des projets d'aménagement de plus grande ampleur et notamment dans ce qu'on qualifie volontiers de projets urbains⁷⁸⁸. C'est le cas au sein des métropoles (Lille, Liège) dont les acteurs, presque par nature, impulsent des projets qui visent tout à la fois renforcer la métropolité du territoire tout en corrigeant les effets pervers de la métropolisation (désindustrialisation, fragmentation et apparition de nouvelles marges urbaines).

Ainsi, plusieurs projets, inégalement avancés, sont menés dans le Nord-Pas-de-Calais comme en Wallonie en lien avec les tournages ; l'idée est parfois née de l'accueil ponctuel ou répété de ces derniers pendant la phase de veille d'une friche locale (Arenberg, Wattrelos, sur lesquels nous reviendrons un peu plus loin).

Sans en faire véritablement partie, les tournages peuvent aussi accompagner un projet d'aménagement en cours. Les acteurs politiques ou les services de communication peuvent alors saisir l'opportunité de ces tournages pour médiatiser l'action menée sur le territoire qui les accueille ponctuellement voire pour la valoriser.

Si le tournage de la scène de *Bienvenue chez les Ch'tis* sur la friche de la cité des électriciens encore à l'abandon est, en réalité, déconnectée du projet de requalification et de patrimonialisation qui s'accélère dans les années qui suivent, la visibilité fortuite qu'il offre au site est durablement exploitée par les porteurs du projet pour le faire connaître, présenter l'avancée des travaux, puis assurer la publicité du nouveau quartier inauguré en mai 2019. Parmi les innombrables articles et reportages qui sont consacrés à ce dernier, quelques titres suffisent pour comprendre le rôle attribué au film : dès 2013, France Bleu annonce ainsi que

⁷⁸⁸ Le flou entourant la notion de « projet urbain » contribue peut-être, paradoxalement, au succès de cette formule assez récente (que François Choay date des années 1970, Choay, 2009). Connotée positivement, elle est volontiers utilisée et promue par les élus pour valoriser leur action sur le territoire ; elle suggère un souffle, la promesse d'un nouvel élan, la perspective d'un renouvellement de la ville. L'engouement est tel que, pour Denise Pumain, on en viendrait parfois à croire que « tout est « projet urbain » » (Pumain, 2006), comme si la simple évocation de ces termes assurait légitimité et prestige à l'action d'urbanisme envisagée.

« la Cité des Électriciens de *Bienvenue chez les Ch'tis* va renaître » quand *20 Minutes* confirme en octobre 2015, dans une formulation ambiguë, que « la Cité de *Bienvenue chez les Ch'tis* va être réhabilitée » – comme s'il s'agissait de retrouver et de promouvoir le décor montré par le film ; plus tard encore, un reportage de l'émission « Midi en France » du 19 février 2016 explique : « Là-bas, si on est tourné vers le passé, on n'en oublie surtout pas l'avenir et il me semble que Dany Boon y est un p'tit peu pour quelque chose ». Les médias suggèrent ainsi, à tort, que le tournage fut, comme *Germinal* dans le cas de la fosse d'Arenberg quelques années plus tôt, le point de départ de la métamorphose de cette vieille cité minière (Marichez, 2020).

L'œuvre tournée, film ou série, peut agir comme une vitrine du projet urbain en cours ou achevé. Si elle projette une image somme toute très contrastée de la métropole, renvoyée une nouvelle fois à ses inégalités extrêmes – symbolisées par les « quartiers Nord » – et au poids des affaires et de la corruption⁷⁸⁹, la série *Marseille*, diffusée sur Netflix depuis 2015, met par exemple en lumière les aménagements récents réalisés sur le territoire à la faveur du projet Euroméditerranée et qui témoignent d'une stratégie « d'embellissement » de la ville (front de mer, MuCEM, Cité de la Méditerranée) ; à la même époque, le tournage de la série *Plus Belle la Vie*, reflète et accompagne également le changement d'image du quartier du Panier, marginalisé dans la seconde moitié du XX^e siècle et qui est la cible, à partir des 1990 surtout, d'une politique de « reconquête » du centre-ville visant à attirer de nouvelles populations plus favorisées et à y réinjecter de la centralité en s'appuyant sur des fonctions culturelles et touristiques (Géa, 2017). Le feuilleton promeut et nourrit l'attractivité du « quartier-village » que veulent valoriser les décideurs et participe à sa gentrification. Il contribue aussi à la reconversion et à l'affirmation de la nouvelle centralité culturelle au sein de la Friche de la Belle de Mai et de son quartier – où elle est tournée entre 2004 et 2022 (Grésillon, 2011, Michel, 2023)⁷⁹⁰. Il en est de même pour le feuilleton *Un si grand soleil* (Poulot, 2023) qui renvoie, pour reprendre une démonstration menée à ce sujet par Bertrand Pleven, l'image de la métropole balnéaire rêvée par Georges Frêche⁷⁹¹.

⁷⁸⁹ Le générique joue sur ces contrastes qui caractérisent la ville, confrontant, entre ombre et lumière, grands chantiers urbains et figure énigmatique du maire, « la Bonne Mère » et les quartiers Nord, la ville et le port, la vitalité démocratique et le poids de la corruption et du banditisme.

⁷⁹⁰ Catherine Rozenholc, dans sa thèse, évoque également les effets de la série de Eytan Fox, *Florentin*, à partir de 1997, qui témoigne des mutations socio-spatiales et culturelles du quartier de Florentin, au sud de Tel Aviv. « Le succès de la série et l'audience très large qu'elle remporte fait alors soudainement émerger Florentin de plusieurs décennies de marginalisation comme le quartier le plus connu de Tel Aviv. Le quartier devient largement significatif, à l'échelle nationale, et par là devient « porteur d'autre chose que de lui-même » (Monnet, 1996) » (Rozenholc, 2010, p. 73).

⁷⁹¹ Bertrand Pleven, « En terrains mouvants : l'imagination géographique des fictions télévisuelles (le cas d'*Un si grand soleil*) », Journée d'étude Géo-ImaNOW. Approches géographiques des productions audiovisuelles, le 4/02/2021 à Lille.

C'est également le cas, dans une moindre mesure, dans la série *Baron Noir*, dans laquelle les personnages sillonnent régulièrement le territoire dunkerquois et notamment ces espaces de « couture » aménagés depuis le projet Neptune impulsé dans les années 1990 entre le centre-ville et la station balnéaire dans le but de réorienter une ville qui semblait tourner le dos à son front d'eau (Hellequin, 2017). Le film de C. Nolan, en un sens, puis les événements et circuits qu'il inspira, contribue aussi à retisser du lien entre les lambeaux de la ville (le centre, la station balnéaire, le port, la citadelle), à assurer la (re)création d'une cohésion spatiale, et à répondre à la volonté de faire ré-émerger une identité « maritime » (Hellequin, 2017).

À Liège, l'accueil croissant des tournages assure une visibilité exceptionnelle à un nouvel équipement clé de la métropole : la gare des Guillemins. Cette dernière, inaugurée en septembre 2009, a été aménagée au sein d'une marge située au sud de la ville, au pied de la colline de Cointe, sur l'emplacement de l'ancien couvent des Guillemites. Confié à un « starchitecte » espagnol, Santiago Calatrava Valls, le vaste dôme de verre et d'acier est pensé comme un « totem » qui doit dynamiser le quartier tout en renforçant la métropolité de la ville et en modernisant son image (la gare est reliée, par le Thalys et l'ICE, à la France, à l'Allemagne, aux Pays-Bas et au Luxembourg)⁷⁹², dans un contexte dans lequel « la quête de nouvelles attractions susceptibles d'attirer les foules devient le Graal de chaque ville aspirant au statut de métropole » (Frontin, 2015). La gare de Liège est depuis citée comme l'un des monuments les plus photographiés de la ville et fut distinguée par CNN comme « l'une des plus belles gares du monde »⁷⁹³.

Ses caractéristiques architecturales en font un décor prisé par le cinéma, les séries, les publicités – monnayé par la SNCB (Société nationale des chemins de fer belges). Repérée à l'échelle internationale, elle inspire la forme de l'un des monuments de la ville de la planète Xandar dans *Guardians of the Galaxy/ Les Gardiens de la Galaxie* (Gunn, 2014), une œuvre de l'univers Marvel, confirmant sa dimension cinégénique. Elle accueille aussi, pendant trois jours, le tournage d'une scène du film *The Fifth Estate/Le Cinquième Pouvoir* (2013), production américaine de Bill Condon évoquant l'histoire du site Internet Wikileaks et de Julian Assange qui, à première vue, ont bien peu de liens avec la Belgique ; dans le scénario comme dans la réalité du voyage relaté, Assange doit faire un arrêt en gare de Liège ; cela peut être une raison

⁷⁹² Vincent Bourlard, administrateur de la SNCB et directeur d'Euro-Liège TGV : « À travers ce nouvel équipement, nous espérons générer un renouveau de tout le quartier, aujourd'hui en déclin. C'est à cette fin qu'un geste architectural fort, un des symboles du renouveau urbain, a été souhaité. La nouvelle gare doit être un véritable « totem » » (cité par Frontin, 2015).

⁷⁹³ CNN, « 11 of the most amazing train stations from New York to Mumbai », 01/10/2014, <https://edition.cnn.com/travel/article/most-amazing-train-stations/index.html>

justifiant le tournage dans la ville, mais elle n'est pas suffisante tant il est fréquent, surtout dans le cas d'une gare, d'utiliser un décor de substitution – d'autant que la gare qu'a connue Assange à l'époque a été rasée depuis. Le choix des producteurs de tourner une scène (d'1 minute 30 à l'image) dans la ville belge, sans soutien financier du pays, s'explique notamment par les qualités visuelles de l'édifice qui ont manifestement été prises en compte⁷⁹⁴, au point d'intégrer la gare sur l'affiche du film (*figure 126*), offrant au site (et à la Liège) une publicité inespérée à l'échelle internationale. D'autres tournages exploitent ce décor ferroviaire atypique et prisé comme celui de *Gemini Man* (Ang Lee, 2019), production américaine avec Will Smith dans laquelle la gare apparaît dès la scène d'ouverture, de *Un homme à la Hauteur* (Tirard, 2016) ou de *Le Silence de Lorna* des Dardenne (qui filment, une fois n'est pas coutume, l'une des centralités émergentes de Liège).

Figure 126 : La gare de Liège-Guillemins, un décor convoité par le cinéma



Sources : *Les Gardiens de la galaxie* (Gunn, 2014), affiche et capture d'écran ; photographie : N. Marichez, 19/07/2021.

Dans ce cas, le projet urbain, dans sa conception même, se prête aux tournages qui, en retour, en nourrissent la visibilité, la centralité (artistique, culturelle) voire la touristicité. En dehors de ce type de cas exceptionnels, nous avons toutefois souligné antérieurement que les acteurs

⁷⁹⁴ Entretien avec J.-F. Tefnin, le 22/03/2021.

locaux peuvent difficilement inciter les cinéastes à mettre en fiction et en lumière les grands aménagements qu'ils aimeraient promouvoir.

Nous notons même, à l'inverse, que bien des œuvres tournées montrent peu les transformations récentes impulsées sur le territoire. Films et séries tournés à Seraing, Roubaix, Lens, Bruay-la-Buissière ou même Lille montrent rarement les grands projets urbains qui y ont été menés ces dernières décennies.

Ainsi, si l'œuvre des Dardenne (et d'autres cinéastes qui filment la ville) constitue sans doute « une radiographie magistrale du bassin industriel liégeois, du point de vue social et politique » (Roche, 2021, p. 220), ses recompositions spatiales apparaissent moins nettement ou en tout cas de manière très partielle. L'entrée de la ville et sa rue principale, la rue Cockerill, ont ainsi fait l'objet d'une importante opération de requalification menée dans le cadre du Master Plan de la Vallée Sérésienne⁷⁹⁵ depuis juin 2005 ; il a permis de faire émerger en 2016 une nouvelle centralité autour de la place Kuborn – financée grâce aux fonds du FEDER – (*photographie 24*) qui accueille aujourd'hui la Cité administrative (les cylindres sur 6 plateaux) et les bureaux de la CMI (Cockerill Maintenance et Ingénierie) autour d'un espace semi-piétonnisé et réagencé (bassins d'eau, mobilité urbaine, plantations, sculpture *Les Arcs* de Bernard Venet). Or, les films des Dardenne évitent ces nouveaux espaces centraux ; l'invisibilisation de ce nouveau centre dans l'œuvre des frères qui filment « leur » Seraing⁷⁹⁶ peut alors renforcer, involontairement – auprès d'un public peu familier de la ville et de ses transformations – l'idée que Seraing reste une marge industrielle abandonnée, sans signes de la renaissance urbaine que les aménageurs tentent pourtant d'impulser.

Les tournages peuvent donc potentiellement nuire à la visibilité des transformations apportées à certains espaces en marge. Cela peut expliquer pourquoi le souvenir de *Bienvenue chez les Ch'tis* fut, dans un premier temps, peu mobilisé par les acteurs de la Cité des Électriciens à Bruay-la-Buissière, inaugurée en 2018.

⁷⁹⁵ <https://www.seraing.be/le-master-plan/>

⁷⁹⁶ Formule utilisée par P. Groff, entretien avec l'auteur le 30/12/2021.

Photographie 24 :
En marge du cinéma des Dardenne : la nouvelle entrée de ville de Seraing



Photographies : N. Marichez, 18/07/2021.

Dès lors, les images renvoyées par la fiction des espaces en marge peuvent aussi légitimer l'action volontaire et potentiellement profonde que les acteurs publics entendent y mener⁷⁹⁷.

L'œuvre tournée est en effet un discours porté sur le territoire qui peut, de manière plus ou moins explicite, critiquer les choix d'aménagement, à la manière du personnage joué par Benoît

⁷⁹⁷ Si les affrontements entre gangs à Chanteloup-les-Vignes attirent déjà les caméras de télévision qui parlent de « Chicago en Yveline » au début des années 1990, la sortie du film *La Haine* de Mathieu Kassovitz, tourné en 1994, en accentue considérablement la médiatisation et contribue à en faire à l'échelle nationale un symbole de la crise de certains grands ensembles marginalisés, restant jusqu'à nos jours l'un des terrains d'enquête privilégiés des médias pour interroger les effets de la politique de la ville. (« Complément d'enquête », France 2, « Ma cité va-t-elle encore craquer ? », février 2020). Jean-Louis Borloo fit d'ailleurs de la cité de la Noé au début des années 2000 le laboratoire de son Plan de Rénovation Urbaine qui transforme en profondeur le quartier qui accueillit le tournage du film.

Poelvoorde dans *C'est arrivé près de chez vous* qui commente une forme d'urbanisme de grands ensembles des années 1960-1980 (figure 127) et déplore, par un argumentaire psychogéographique, les effets de ce cadre de vie sur la manière d'habiter les lieux ; il pointe ici du doigt, dans cette œuvre dans laquelle la frontière entre réalité et fiction est volontairement floue, l'aménagement de la Cité des Balances à Salzinnes, l'une des marges de Namur.

Figure 127 : Une leçon d'urbanisme dans *C'est arrivé près de chez vous*



« Ici, on est dans un quartier à majorité de vieilles personnes, hein... C'est-à-dire que les urbanistes conçoivent des logements dits sociaux – hein ? – c'est-à-dire des logements faits pour les plus jeunes, pour les jeunes couples qui démarrent – hein –, pour les ouvriers, pour les ménagères, et aussi peut-être pour les chômeurs, hein !

Tout ceci dans le plan d'une restructuration des plans de secteur visant à vaincre la solitude du 3^e âge en l'intégrant à la population active. Mais où je ne suis pas d'accord – et c'est là qu'y a la faille – c'est comment peut-on concevoir des habitations sociales sans la moindre recherche esthétique ? Ça ne s'est pas possible, hein ! Je suis désolé ! Allez, on avait pensé à installer des cerisiers du Japon tout le long des allées, tu vois, un peu dans le style « cité balnéaire anglaise » ; c'était une riche idée ! Est-ce que tu crois qu'ils l'ont fait ? Est-ce que tu crois qu'ils l'ont fait ? [On entend répondre « non », hors champ] Si, si, ils l'ont fait... c'était pas mal parti, mais ils se sont arrêtés là ! C'est ça qui est dommage, hein ? Tu vois, c'était d'la poudre aux yeux ; ils ont jeté d'la poudre aux yeux ; les gens ont dit oui... mais non ! Moi j'ai été observateur et j'ai remarqué qu'on s'était arrêté à un moment et c'est ça qui est dommage... Regarde ! Qu'est-ce qui te saute la première fois que tu vois ça ? La première chose qui te saute aux yeux ? Les briques ! C'est les briques rouges ! Et le rouge c'est la couleur de quoi ? Le rouge, c'est la couleur du sang ; le rouge, c'est la couleur des Indiens, c'est la couleur de la violence ! Hein ! Alors que le fléau de notre société – et tout le monde s'accorde à le dire – est la violence, ils vont de foutre des briques rouges ! Mais le rouge, c'est aussi la couleur du vin, mon vieux ! Qui dit vin dit pot de vin ! Parce que tout ça c'est magouille et compagnie, c'est politico-je ne sais pas trop quoi mais, tu vois, c'est des histoires de fric ! ça me désole, hein ! Attention tu vas n'importe où avec ta caméra [...] Les gens, ils aimeraient pouvoir s'arrêter et dire « Tiens, quel beau parterre ! Quelle magnifique asymétrie ! Oh, quelle belle tonalité de brique ! », mais on ne leur donne pas l'occasion non plus ! Alors ils préfèrent rester devant leur téléviseur et c'est dommage. Moi, personnellement, si j'avais dû concevoir ce genre de chose, j'aurais vu une habitation, tu vois, de plain-pied, avec de grands parterres, très aérée ... Un peu à la Fran Lloyd ! Typiquement dans l'esprit des habitations japonaises... Parce que ces gens-là, malgré tous leurs défauts, avaient compris beaucoup de choses hein ! ».

Source : *C'est arrivé près de chez vous* (1992), capture d'écran et retranscription du dialogue.

Ainsi, les images diffusées aussi bien par les médias que par le cinéma précisément de certaines marges de Roubaix (*Roubaix, une lumière*) peuvent contribuer à justifier et légitimer l'urgence des projets de rénovation portés par la municipalité. Il nous semble intéressant de souligner,

dans certaines de ces marges, l'existence de tournages d'œuvres – films documentaires ou courts-métrages – impulsés « d'en bas », qui cherchent à exprimer le point de vue des habitants. À Roubaix, le quartier du Pile (*Roubaix, une lumière*), quartier paupérisé proche du centre-ville, est l'un de ceux ciblés par l'ANRU pour le Programme métropolitain de requalification des quartiers anciens dégradés (PMRQAD), lancé en 2013. Le projet de « dé-paupérisation » (Bosredon, Dumont, 2021) mené vise à dédensifier le quartier, à l'aérer, à en changer l'image et les conditions de vie, à attirer de nouvelles populations par la démolition de certaines maisons, des réhabilitations et des constructions, la création de nouveaux équipements publics et d'espaces verts. Des désaccords apparaissent toutefois au fil de sa mise en œuvre et en particulier à propos de la création d'aérations (ouvertures au sein du bâti) nécessaires pour l'implantation de jardins qui nécessitent la destruction d'une trentaine de maisons ; les inquiétudes et tensions liées à ces démolitions sont relayées par la Table du quartier, créée en 2014 pour relayer la parole des habitants, qui « s'érige en contre-pouvoir » (Chavassieux, 2021, p. 117). Dans ce contexte, avec le soutien de la Table du quartier, un film est tourné au sein de la population du Pile en 2017 pour faire entendre la voix des habitants et répondre au discours des acteurs publics et des médias ; ce film, intitulé *Pile : permis de démolir*, est projeté après sa sortie en janvier 2018 dans plusieurs villes de France⁷⁹⁸.

Si certaines marges peuvent être stigmatisées dans les discours médiatiques ou dans la production cinématographique, le tournage peut donc être un outil utilisé « d'en bas » pour diffuser un autre récit sur la manière dont on habite la marge. C'est aussi le cas du film de Bertille Bak, *Faire le mur* (2008)⁷⁹⁹, une artiste originaire du Bassin minier qui tourne en dérision le processus de réhabilitation des cités minières mené à l'époque dans le Bruais (celle de la cité n°5 de Barlin, n°3 d'Auchel). Autour d'un mur dérisoire censé stopper les bulldozers, les derniers habitants/comédiens y tentent de faire face, impuissants, à la destruction de leur cité.

⁷⁹⁸ Réalisé par Simon Pilan (militant associatif) et Lucas Roxo (journaliste), avec le soutien de différents acteurs sociaux (Fondation Abbé Pierre, Fondation de France) et du ministère de la Culture et de la Communication. Le film est disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=n_4mI3fmrBk

⁷⁹⁹ L'œuvre prêtée par le Studio National des arts contemporains du Fresnoy (production), est diffusée à la Cité des Électriciens à l'été 2022.

2.3.2 Du lieu de tournage au territoire dédié au cinéma

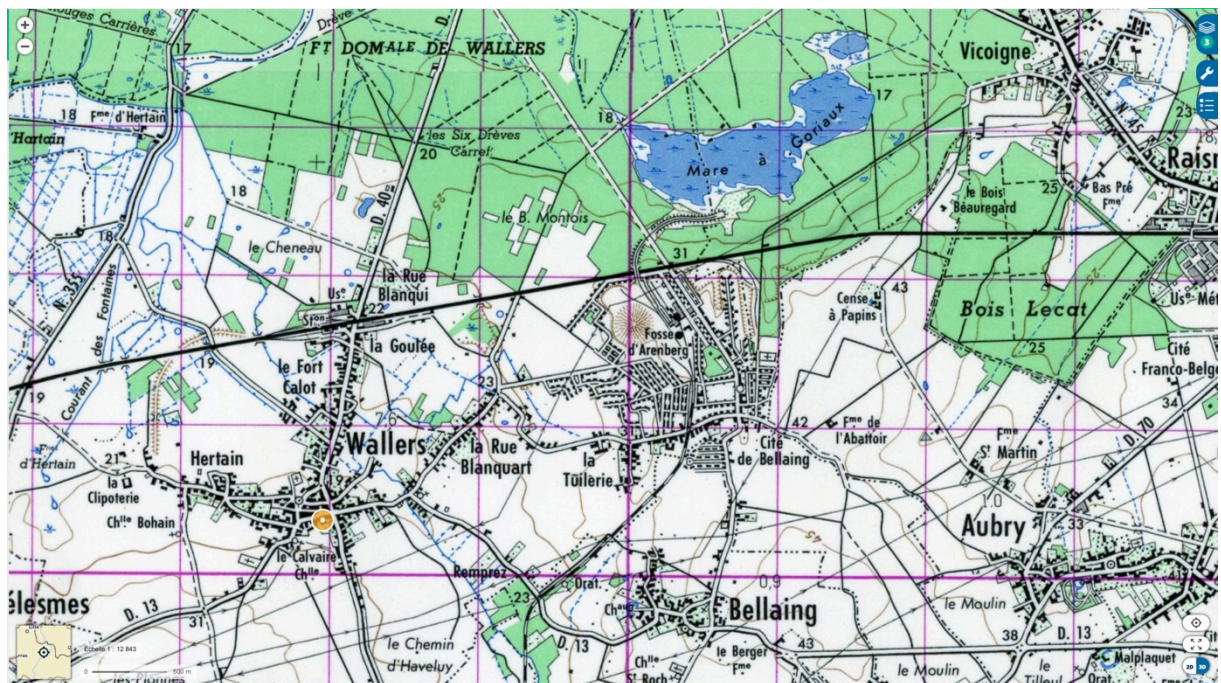
❖ *Le cas d'Arenberg Creative Mine*

- Un site sauvé et reconverti grâce au cinéma ?

La fosse d'Arenberg à Wallers est un cas de site sur lequel un tournage a inspiré la (re)création d'un territoire déprécié et a accompagné à la fois la reconversion et la patrimonialisation de la friche minière qui en constitue l'un des principaux décors.

La fosse d'Arenberg se trouve à l'est du Bassin minier, au sein de la commune de Wallers, dans la banlieue de Valenciennes. Elle fut créée sur un terrain qui appartenait à la famille d'Arenberg et que cette dernière mit à la disposition de la Compagnie des mines d'Anzin. La fosse, ouverte en 1899, entre en activité à partir de 1903 ; la Compagnie y finance la construction de logements pour les mineurs (corons) et d'équipements (la nouvelle église Sainte-Barbe). Arenberg devient progressivement un pôle économique et migratoire à l'échelle régionale autour duquel se forme un second noyau urbain en périphérie orientale de Wallers, habité par quelque 2000 mineurs dans les années 1960 (*carte 28*).

Carte 28 : L'émergence d'un second noyau urbain en périphérie de Wallers



Source : IGN (Géoportail), carte de 1950 (SCAN 50).

Le site est fragilisé par la crise des années 1970 et l'épuisement de la ressource ; la production de charbon s'effondre, menant à la fermeture de la fosse en mars 1989 ; les puits sont rapidement remblayés. L'ancienne centralité minière devient une vaste friche, dominée par trois chevalements. La Ville rachète le site en 1991 et le maire de Wallers cherche longtemps un projet susceptible de sauver la friche. Elle accueille, dans la phase de veille, quelques tournages de films en quête de décors permettant d'évoquer l'univers minier, tels que *Comme un bateau la mer en moins* en 1992 (Dominique Ladoge) et bien sûr *Germinal* de Claude Berri, qui en fait le lieu clé du tournage « événement » qui s'étend entre 1992 et 1993.

Il s'agit là d'un rare cas, en particulier dans la région Nord-Pas-de-Calais, où le cinéma est réellement un moteur de la démarginalisation du territoire (Marichez, 2020), influant nettement sur la trajectoire de la friche qui s'y trouve. Localement, le film *Germinal* est constamment cité comme l'événement (au risque, d'ailleurs, de minimiser le rôle d'autres acteurs et facteurs qui y ont contribué) qui a activé la bifurcation fonctionnelle et marqué le début d'un nouveau chapitre dans l'histoire du site. Lors de l'inauguration du pôle Arenberg Creative Mine le 25 septembre 2015, le président de la communauté d'agglomération de la Porte du Hainaut (CAPH), Alain Bocquet relate ainsi les « origines » du projet :

« Les bulldozers arrivaient mais c'était sans compter les mineurs. Puis est arrivé le hasard de *Germinal* en 1993 qui a permis de préserver le site. Un des premiers arrêtés de classement [Monuments historiques] s'est d'ailleurs fait pendant le tournage »⁸⁰⁰.

Il est vrai que lorsque Berri visite le site minier dès 1991, le carreau de fosse est, en dépit des efforts de la municipalité et de l'association des anciens mineurs, abandonnée et menacée de disparition. L'imminence du tournage, le relais médiatique et politique de Berri qui soutient le projet mémoriel et patrimonial (Assouline, 1993) porté par les acteurs locaux, contribuent à éloigner la menace et l'ensemble immobilier est classé au titre des monuments historiques pendant la période de tournage⁸⁰¹ – nous reviendrons sur cette dimension patrimoniale dans le dernier chapitre.

⁸⁰⁰ *Le Monde*, 25/09/2015.

⁸⁰¹ « Wallers. - Fosse Arenberg : puits n° 2 avec son chevalement, son sous-sol et ses bâtiments : bâtiment de recette, bâtiment de la machine d'extraction, bâtiment des compresseurs, ateliers et vestiges des ventilateurs de la galerie d'aéragage reliant le puits n° 1 au puits n° 2 ; puits n° 1 avec son chevalement et l'ancien bâtiment de recette ; puits n° 3 avec son chevalement, son bâtiment de recette, y compris le moulinage, ainsi que les deux bâtiments symétriques des machines d'extraction, CAD. AC 143 (classement : arrêté du 2 novembre 1992). Bâtiment actuel de la machine d'extraction du puits n° 1 ; sol et sous-sol s'inscrivant dans un quadrilatère encadrant les bâtiments protégés », CAD. AC 143 (inscription : arrêté du 6 mai 1992) ». <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000544668>

Sur le site, le souvenir du tournage de *Germinal* reste volontiers convoqué lors des visites guidées et ses traces sont mises en valeur ; des marqueurs témoignent toujours de l'impact de l'œuvre de Berri, et en premier lieu le décor de la galerie de mine construite pour le tournage – jusqu'à son démantèlement récent. Des expositions et des événements raniment régulièrement le souvenir du long métrage, notamment lors des 25 ans du film qui donnèrent lieu, en décembre 2016, à une grande célébration en présence des élus et des proches du réalisateur (disparu en 2009), marquée par la projection du film (restauré en 4K) et par l'exposition « l'envers du décor ». Le site de Creative Mine lui-même porte les traces de la mémoire de ce « père symbolique » qui laisse son nom à un espace (l'espace Berri, aménagé au sein du bâtiment recettes du puits n°3, transformé en vaste salle événementielle et baptisé ainsi en 2011) et du film – notamment à travers la plaque déposée près des anciennes écuries (*photographie 25*).

Photographie 25 : Les traces de *Germinal* sur le site d'Arenberg Creative Mine



Photographies : N. Marichez, été 2019.

Ce tournage « sauve » la fosse, contribue à changer le regard et les discours portés sur elle, et inspire à moyen terme le projet de reconversion. Aujourd’hui, le film constitue le ciment (*photographie 26*) qui met en cohérence les différentes vies du site, son passé minier (évoqué dans *Germinal*), le patrimoine hérité et protégé (qui se mêle aux décors), la fonction du pôle actuel (dédié au cinéma et aux médias numériques). La reconversion permet, pour reprendre l’intitulé astucieux d’un circuit proposé aux visiteurs, de passer « du pic au pixel ».

Photographie 26 :
Le cinéma, fil directeur des transformations du site d’Arenberg Creative Mine



Photographie : N. Marichez, été 2019.

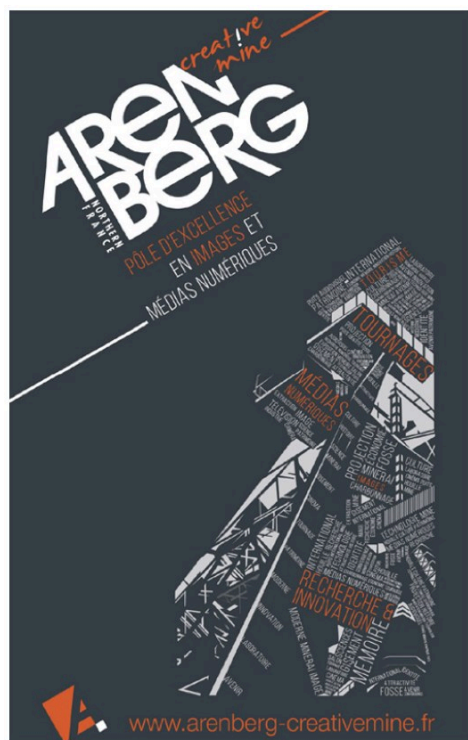
Le projet de reconversion est d’abord porté par la communauté d’agglomération de La Porte du Hainaut (CAPH) qui devient propriétaire du site à partir de 2001 – et y implante symboliquement ses bureaux par la suite. C’est elle qui, dès 2002, lance un concours d’idées via l’opération « Clos et Couvert » dont émergent quelques pistes et thématiques possibles, dont celles du cinéma. Le projet grandit et se précise dans un contexte régional favorable au développement de la filière image.

Le rapprochement initié avec l’Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis dès 2006 est une étape importante. Le laboratoire DeVisu (Design Visuel et Urbain) de l’université, spécialisé dans les technologies innovantes de l’audiovisuel et des médias numériques, s’y implantera et permettra au pôle d’être une interface entre les milieux scientifiques (la recherche et la culture scientifique représentés par DeVisu), économiques (l’accueil de tournages et

d'entreprises), culturels (la mise en valeur du patrimoine, une offre culturelle voire, dans un second temps, touristique) autour de la thématique du cinéma et de l'audiovisuel.

En juin 2011, l'Université de Valenciennes et La Porte du Hainaut font le choix, pour la mise en œuvre de la reconversion, d'un contrat de partenariat public-privé signé en 2013 avec PIMAWA (Patrimoine investissement de la Mine et de l'Audiovisuel de Wallers Arenberg), société de projet qui rassemble des investisseurs financiers (la Caisse des dépôts et consignations, Bee Invest 2) et industriels (Norpac, Bouygues). Le département du Nord et la région Nord-Pas-de-Calais (notamment à travers Pictanovo désormais) soutiennent financièrement – la reconversion est estimée à 20,5 millions d'euros – le projet qui s'inscrit dans une stratégie d'innovation pensée à l'échelle régionale ; l'Union européenne participe également à la reconversion de l'ancien site minier par l'intermédiaire des fonds du FEDER. La structure intercommunale est enfin accompagnée par la Mission Bassin Minier, avec laquelle un contrat de partenariat est signé en novembre 2013.

Figure 128 : Arenberg Creative Mine, pôle d'excellence dans les domaines du cinéma, de l'audiovisuel et de l'image numérique



Source : (à gauche) brochure promotionnelle pour Arenberg Creative Mine, 2019.

(ci-dessus) Le bâtiment du LEAUD. La conception de cette salle inaugurée en 2015 permet de préserver le bâtiment classé que la structure recouvre. Équipement clé du site, il peut être adapté à de multiples usages (projection 4K, plénière, réceptions etc.) et est configurable en studio de tournage (source : <https://www.arenberg-minecreative.fr>)

Arenberg Creative Mine (figure 128) constituera ainsi un pôle d'excellence régional dédié à l'image et aux médias numériques. La première phase des travaux est engagée en 2014, impliquant d'abord une phase de restauration des bâtiments les plus anciens (lancée dès 2005),

puis le parement des bâtiments du XIX^e siècle. Le bâtiment des compresseurs est réhabilité pour y implanter les bureaux d'accueil du laboratoire DeVisu, un plateau de télévision de 120 m² avec une régie vidéo, des zones de stockage ou encore la « Halle d'essai », espace de 460 m² qui sert de studio de tournage (rebaptisé depuis Studio Manuel Pradal), d'espace expérimental et de lieu de formation professionnelle – la Halle dispose d'un fond vert (ou cyclorama) aux dimensions uniques dans la région. Un nouveau bâtiment, le LEAUD, reconnaissable à son habillage métallique (*figure 127*), assure de multiples usages (projections, réceptions, plénières, avant-premières) ; les architectes des Bâtiments de France ont naturellement veillé à ce que ces aménagements soient « réversibles », d'où sa construction en forme de « boîte dans la boîte » garantissant le respect de l'identité du lieu. Le site est inauguré en 2015, année où DeVisu y implante sa formation et ses étudiants.

Il est donc bien imaginé comme une forme de cluster s'inspirant des logiques de concentration (de main d'œuvre, de ressources, d'équipements, d'expériences) et d'agglomération sur un même lieu censées favoriser les synergies, l'innovation et l'attractivité. Il est pensé comme un équipement stratégique à l'échelle régionale et s'intègre dans un réseau de sites consacrés à la filière image (La Plaine Images de Tourcoing, la Serre Numérique de Valenciennes), coordonnés et valorisés par l'organisme Pictanovo.

Sa reconversion fut également pensée en cohérence avec celle des quatre autres grands sites miniers de la mémoire retenus pour l'inscription au patrimoine mondial de l'UNESCO (9/9 bis de Oignies, carreau 11/10 de Loos-en-Gohelle, Centre historique minier de Lewarde, Cité des Électriciens), Arenberg disposant d'une fonction et d'une thématique spécifiques.

Le projet centré sur le thème du cinéma a pourtant suscité des réserves, en particulier au sein même de l'Association des Amis de Germinal et des anciens mineurs qui estimaient parfois qu'une telle reconversion trahissait et menaçait l'histoire, la valeur patrimoniale, la mémoire du site. Bénédicte Lefebvre explique à ce propos : « La reconversion actuelle des fosses, qui tourne le dos à la mine, n'a pas de sens pour les anciens mineurs. De plus, ils se demandent ce que ces choix de développement axés sur « les trucs culturels » vont apporter à leurs enfants en termes d'emploi » (Bénédicte Lefebvre in Rautenberg, 2011), pointant le risque d'un *spatial mismatch* induit par le projet impulsé.

Par ailleurs, le choix de ce site pour accueillir un pôle dédié au cinéma peut surprendre ; le risque est celui qu'analyse Mark Bailoni (Bailoni, 2014) à propos des expériences de reconversion par les industries créatives menées dans les villes britanniques – il étudie le cas du projet Cultural Industries Quarter à Sheffield, sur d'anciennes friches industrielles, pensé

comme un cluster dans le secteur du cinéma et des médias – , qui évoque des formes « d’homogénéité urbaine », « sans réelle originalité » (ce qui n’est toutefois pas le cas à Arenberg), impulsant un renouveau physique indiscutable mais un renouveau économique moins évident « surtout dans les vieilles villes industrielles, où il n’existait pas « d’activités créatives » et où il n’y a pas la demande et les ressources nécessaires pour garantir la pérennité de nouveaux équipements culturels ».

Bruno Lusso estime dans sa thèse que, en dehors de l’accueil d’un tournage, peu d’éléments plaident en faveur de la réussite du projet mené à Arenberg (Lusso, 2011). Le chercheur affiche ainsi une forme de scepticisme à l’égard de cette « greffe culturelle » sur un territoire sans tradition dans le domaine et situé à quelques kilomètres d’un autre pôle qui émerge à la même période (dès 2009), le Plateau Numérique, cluster spécialisé dans la filière de l’image et du numérique regroupant écoles, entreprises, équipements et centre de recherche. La coexistence de ces deux pôles voisins résulte d’après Lusso de désaccords politiques entre la communauté d’agglomération de la Porte du Hainaut (projet Arenberg) et celle de Valenciennes Métropole qui, avec la CCI Grand Hainaut, promurent leur propre pôle numérique.

Alors qu’il parraine le nouveau site inauguré en 2015, le réalisateur Costa-Gavras reconnaît lui aussi son scepticisme initial :

« Au début, pour dire la vérité, je suis arrivé avec un peu de [*il fait la moue*]... Je m’disais qu’est-ce qu’on va faire là ? Un studio ? des studios ? Moi je ne crois pas beaucoup à construire des studios et des studios... Mais, ce que j’ai découvert, c’est une grande surprise. J’ai découvert que c’était un outil formidable pour l’audiovisuel, que ce soit le cinéma, la télévision, que ce soit toutes sortes d’images, publicités etc. »⁸⁰²

Les acteurs locaux soulignent pourtant l’originalité du site et ses multiples « atouts ». L’évocation explicite et récurrente du tournage de *Germinal* et d’autres tournages accueillis depuis inscrivent le site dans une histoire relativement longue, suggérant un savoir-faire ancien en la matière, une tradition (qu’il conviendra de nuancer) d’accueil des tournages.

Arenberg bénéficie certes d’une situation géographique favorable, à 2 heures de Paris, de Londres, à 1h15 de Bruxelles, à 30 minutes de Lille et 10 de Valenciennes ; son accessibilité, encore améliorable, est assurée par l’autoroute proche, la voie ferrée, un arrêt de bus dédié, le

⁸⁰² Interview en ligne, « Pôle Images en Nord-Pas-de-Calais : Arenberg Creative mine ouvre ses portes ! », Région Hauts-de-France, 2015.

Wifi sur demande, des possibilités de stationnement évidentes. L'offre hôtelière se situe à quelques kilomètres de Wallers, en direction de Valenciennes.

La communication en faveur du site insiste sur son cadre exceptionnel, atypique, permettant aux techniciens et chercheurs de travailler dans un environnement classé au patrimoine mondial de l'UNESCO depuis 2012, disposant de volumes et d'une réserve foncière considérable, aux portes du parc naturel Scarpe Escaut. La directrice du laboratoire DeVisu, Sylvie Merviel, pense ainsi pouvoir vaincre les réticences des Parisiens en soulignant, lors de la journée d'inauguration : « La Cité du cinéma est enclavée. Ici, nous bénéficions de la proximité de la forêt et de la mare à Gloriaux et disposons d'un terrain de jeu de 30 hectares »⁸⁰³.

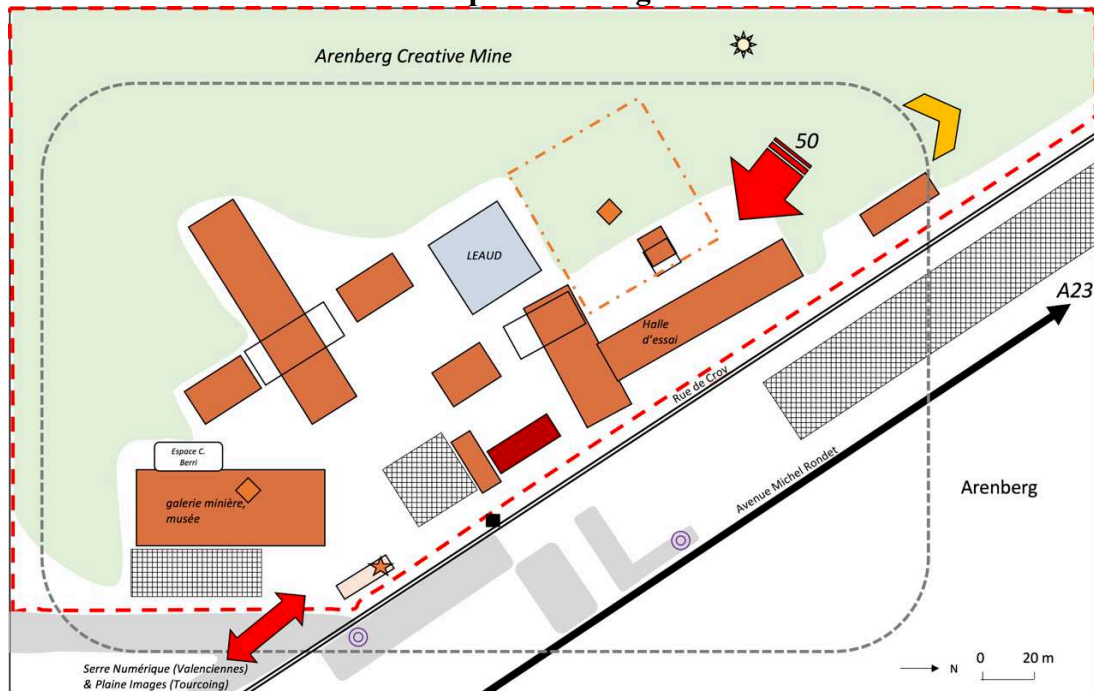
L'attractivité du pôle repose bien sûr sur sa capacité à concentrer sur place des acteurs et des ressources multiples liés à la filière image. Le site dispose certes d'une densité et d'une qualité d'équipements sans équivalent dans la région et même au nord de Paris : 5 300 m² d'espace dédié aux professionnels de cinéma et de l'audiovisuel comportant, entre autres, des studios *high tech* immenses, un cyclorama vert de 500 m², un plateau TV avec système de *motion capture* (capture numérisée de mouvement), une halle d'essai, un studio son, des grues de travelling, des espaces de réception et de projection, une salle de projection-test équipée de lunettes *eye tracking* permettant de détecter où le spectateur porte son regard, un espace de formation à l'utilisation des drones.

Fort de sa notoriété et de son attractivité croissante, Arenberg s'est engagé dans une seconde phase de travaux fin 2017 ; la communauté d'agglomération a validé la construction d'une pépinière d'entreprises au nord du site – dans la logique de « district culturel/industriel » – promettant l'ajout de 1 600 m² de bureaux pour attirer, après les étudiants, les chercheurs et les tournages, des entreprises, en particulier dans le domaine de l'image, afin d'accroître les synergies entre acteurs. Les entreprises installées à ce jour sont toutefois éloignées des secteurs du cinéma et de l'audiovisuel même si elles mobilisent les outils numériques – elles relèvent des domaines de la publicité, du design, du web ou de la sécurité du spectacle et de l'événementiel (ProLive, Pradel France, Katana). Le site offre aux entreprises qui s'implantent l'accès aux équipements audiovisuels et propose une collaboration avec le laboratoire DeVisu. Arenberg Creative Mine figure parmi les sites retenus dans le cadre de l'appel à projets « La grande fabrique de l'image » de France 2030 ; l'enjeu est bien de conforter et d'amplifier son attractivité et sa compétitivité en le dotant d'équipements performants qui lui permettront de capter davantage de tournages dans un futur proche. Le projet proposé par la CAPH (évalué à

⁸⁰³ *La Voix du Nord*, 23/09/2015.

35 millions d'euros) vise à créer 2 000 m² supplémentaires de studios à la pointe des technologies (XR en particulier, pour la production virtuelle) et des studios montables/démontables pour s'adapter à la demande future. Toujours dans le cadre du projet proposé par la CAPH et l'Université polytechnique des Hauts-de-France, l'INSA Hauts-de-France (campus du Mont Houy à Valenciennes), composante de cette dernière, proposerait une formation d'ingénieurs en audiovisuel en y intégrant les nouveaux équipements qui seront ainsi, lorsqu'ils ne seront pas utilisés pour les tournages, à la disposition des élèves. Il prévoit enfin la création d'une école des métiers sur le campus du Mont Houy qui proposera notamment une formation à l'éco-production.

**Carte 29 :
Arenberg Creative Mine ou comment le cinéma permet d'insuffler de la centralité dans
espace en marge**



Le rôle clé de Germinal dans la patrimonialisation du site minier

- périmètre de la friche minière
- principal lieu d'accueil des équipes du tournage de *Germinal*
- local de l'Association des Amis de Germinal et des anciens mineurs
- bâti (et chevalements) remarquable classé au patrimoine mondial de l'UNESCO
- corons
- lieu de mémoire du tournage du film
- espace événementiel baptisé en hommage à Claude Berri

Le cinéma comme fondement du projet urbain et source d'une centralité nouvelle

- périmètre du pôle Arenberg Creative Mine
- mise en réseau avec d'autres pôles régionaux
- nouveau bâtiment multifonctionnel
- tournages accueillis (nombre minimum)
- espace de stationnement pour les employés et visiteurs
- arrêt de bus dédié au site

L'affirmation d'un espace central habité ?

Le renforcement de la centralité économique

- extension actuelle du site (hôtel d'entreprises)

Un centre politique

- siège de la Communauté d'agglomération de la Porte du Hainaut

Un centre touristique en devenir ?

- antenne de l'office de tourisme de la Porte du Hainaut

- gîte rural

- « éléphant de la mémoire »

Des espaces publics habités ?

- espace de réserve, ouvert au public

Conception et réalisation : N. Marichez, 2020.

- Arenberg Creative Mine, un pôle de tournages ?

Le premier bilan de l'implantation de ce pôle d'activités, premier acte de la fondation de ce que la presse qualifie de « Hollywood des Mines » paraît encourageant.

Sa présence explique largement pourquoi Wallers apparaît sur nos cartes (cf. partie 2) comme un nouveau pôle de tournages de films et de séries depuis les années 1990, contribuant également à faire de la région une « terre de cinéma » à laquelle il offre des équipements stratégiques.

L'ancienne directrice générale de Pictanovo pouvait ainsi se réjouir :

« La région Nord-Pas-de-Calais a inscrit dans ses schémas stratégiques la volonté de développer une filière des industries culturelles et créatives très forte à l'instar d'autres régions, mais nous avons pris, je crois, une longueur d'avance, notamment avec ces équipements, ces sites, qui proposent à la fois des infrastructures de recherche, de très haut niveau, mais aussi de l'immobilier adapté aux créatifs et aux entreprises de ce secteur »⁸⁰⁴.

Arenberg a accueilli plus d'une cinquantaine de tournages de tous genres (longs et courts métrages, séries et téléfilms, clips et publicités, émissions de télévision...) depuis celui de Berri. Il faut toutefois relativiser ce poids des tournages, répartis de manière très irrégulière dans le temps et en fonction de leur nature. À ce jour (*figure 129*), les tournages de films et de séries télévisées restent relativement rares et l'occupation des studios est, du moins certaines années, largement interne.

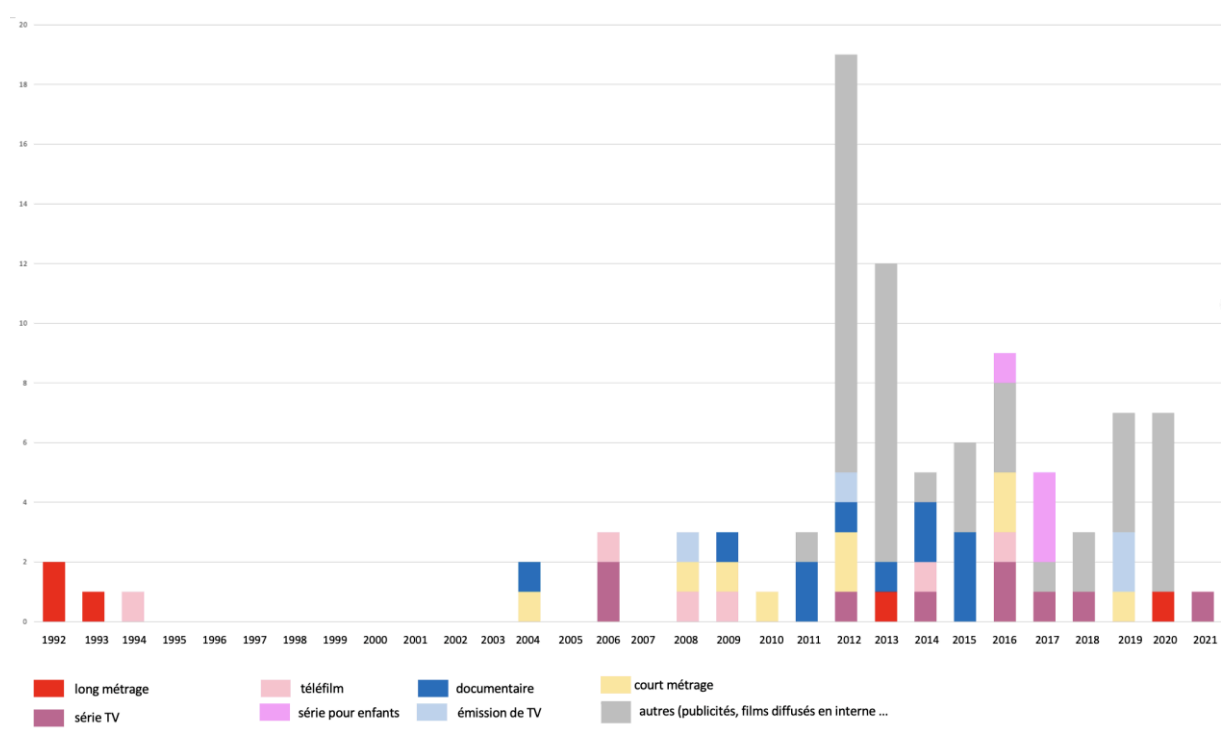
Les années 1990 constituent une longue période d'absence de tournages après l'accueil certes déterminant de *Germinal* et de deux autres œuvres qui viennent à nouveau exploiter le décor extérieur de la fosse minière encore en friche – *Comme un bateau la mer en moins* et le téléfilm *Le Renard Ailé* dans lequel le carreau de fosse sert de refuge à un jeune homme accusé d'un crime au sein d'« un village du Nord ».

Jusqu'en 2014, les tournages accueillis sur le site ne se font pas au sein des studios et explorent et exploitent avant tout les extérieurs de la friche – sur laquelle les travaux ont déjà commencé. Dans les années 2010, l'accueil des tournages est même freiné, d'abord par la découverte de traces d'amiante au sein des bâtiments non réhabilités qui empêche de les mettre à disposition, obligeant à répondre négativement à certaines demandes de sociétés de production comme TF1. La fermeture aux tournages est aussi un choix : les nouveaux équipements du site sont fléchés,

⁸⁰⁴ Rapport d'activités de Pictanovo, 2015-2018.

pour une durée de cinq ans, pour la recherche et pour les projets menés par DeVisu. Pour le laboratoire de recherche, qui gère alors l'occupation du site, les tournages extérieurs ne sont pas une priorité et les équipements constituent une sorte de « pré-carré » des chercheurs⁸⁰⁵. Aujourd'hui, la CAPH gère directement les espaces qui ne sont pas mis à la disposition de l'Université, comme le LEAUD qu'elle peut louer (ce qui constitue l'essentiel du chiffre d'affaires réalisé).

Figure 129 : Le nombre de tournages accueillis sur le site d'Arenberg Creative Mine



Données fournies par Madame Hélène Helle et complétées par l'auteur. Conception et réalisation : N. Marichez, 2023.

Le changement de politique esquissé depuis quelques années en faveur des tournages prend du temps et exige des moyens. Après 2012, l'accueil de tournages devient plus fréquent mais reste très irrégulier⁸⁰⁶. Les films et séries continuent d'abord d'exploiter les décors extérieurs voire intérieurs de l'ancienne fosse. Cependant, une part toujours très forte – et donc

⁸⁰⁵ Entretien avec H. Helle, directrice de la communication au sien de la communauté d'agglomération de La Porte du Hainaut et directrice du site Arenberg Creative Mine-La Porte du Hainaut, en charge de la Promotion Communication Animation depuis 2015, le 20/11/2020.

⁸⁰⁶ L'essor qui s'affirme en 2017-2018 est permis par des équipes de tournage connues de l'Université. Par exemple, Redfrog, une entreprise de Tourcoing, vient tourner des projets de séries ensuite proposés à Canal+ ou France TV. À la même époque, on note aussi l'utilisation de certains bâtiments (la Halle d'essai) pour des séries ou des pilotes de séries à destination des enfants (*Mick le mini-chef, Gribouille*).

cruciale – des tournages concerne des publicités, des films d’institutions, des clips promotionnels ou musicaux, des courts-métrages, des films et projets numériques réalisés en interne ; à ce titre, l’essor des tournages de films et de séries dans la région est loin d’avoir des effets proportionnels sur l’occupation du site d’Arenberg – qui (heureusement) ne repose pas uniquement sur l’accueil de ce type de fictions. Différentes mesures ou politiques sont toutefois menées, notamment à l’initiative de Pictanovo ou de la CAPH, pour favoriser les tournages sur le site. En 2014, Arenberg Creative Mine rejoint ainsi le réseau « Film friendly » pour faciliter l’accompagnement des réalisateurs.

Les faiblesses en matière d’accueil des tournages sont identifiées, faute de pouvoir être facilement surmontées. Si Arenberg Creative Mine disposait bien des équipements nécessaires, elle manquait d’équipes techniques, ce qui constituait un frein pour attirer des sociétés de production dès lors obligées d’arriver avec leurs propres techniciens. Le site est aussi tributaire de décisions extérieures plus ou moins favorables aux tournages *off location*, qui plus est en région (changements de direction à Canal+ ou à France TV, réduction des budgets consacrés aux productions audiovisuelles et en particulier aux dessins animés).

La promotion du site auprès des professionnels doit également être intensifiée. Nos interlocuteurs au sein de la CAPH confient que, si la prise de contact avec les agences événementielles pour investir les lieux fut facile, le démarchage des sociétés de production reste plus complexe d’autant que Arenberg Creative Mine ne disposait pas de commercial consacré à cette fonction précise. Depuis presque dix ans, l’enjeu est de vaincre les réticences et de faire (re)connaître le pôle au-delà de l’échelle régionale. Cela passe notamment par l’organisation d’événements sur le site comme des avant-premières, la retransmission d’opéras ou le Festival Cinecomedies.

À ce jour, paradoxalement eu égard à la réputation plus établie du site, l’accueil de longs métrages reste donc très rare et relève parfois du hasard. C’est parce que Fabrice Maruca, en tournage à Quiévrechain, fait une visite de courtoisie à la directrice de l’Université Polytechnique des Hauts-de-France à Arenberg, qu’il découvre l’espace cantine du bâtiment et choisit d’en faire un décor de *Si on chantait* ; le site devient ainsi lieu de tournage à l’été 2020 de manière inattendue et pour un temps bref.

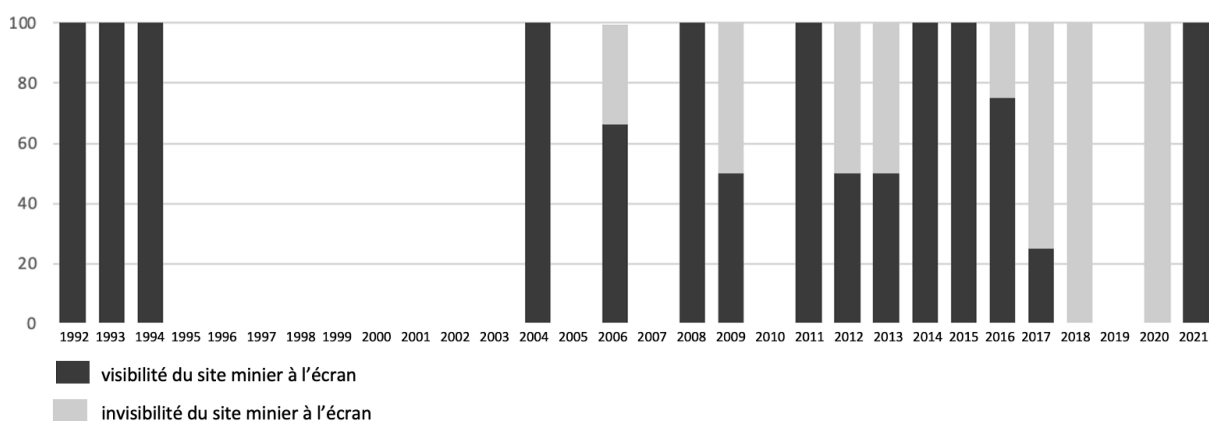
La télévision engendre davantage de tournages, notamment de téléfilms et de séries, qui y sont ancrées pour un épisode (*Les Petits Meurtres d’Agatha Christie*) ou pour des saisons entières (*La Vie devant elles*, en 2014 puis en 2016) ; ponctuellement, le site a également attiré des séries qui font de cet univers post-minier le cadre d’aventures fantastiques ou de science-fiction

comme *Devil's Slayer* de Jonathan Degrelle (diffusée sur Nolife) ou *La Compagnie des glaces* ; cette série canadienne réalisée par Paolo Barzman est tournée sur le site pendant six mois en 2006 – rappelant que le nombre d'œuvres accueillies compte moins que la durée d'occupation des lieux et d'exploitation des équipements –, l'avant-première y étant organisée le 15 décembre 2007 ; elle raconte comment une nouvelle ère glaciaire oblige les survivants d'une catastrophe provoquée par l'explosion de la Lune à survivre dans des villes sous globes reliées par des compagnies souterraines.

La série *Germinal*, dernière œuvre recensée avant l'arrêt de notre collecte des données, fut pensée localement comme un tournage majeur, à la fois symbolique et stratégique. Alors que l'équipe venait initialement y chercher un décor extérieur « haut de gamme » déjà repéré par Berri et depuis patrimonialisé, elle y découvre un site offrant bien plus de possibilités avec ses sept décors extérieurs dans deux studios équipés mis à sa disposition. Pendant plusieurs semaines, l'espace est largement investi par la production de la série ; le tournage, dans un contexte pandémique contraignant, permet d'assurer la location des bâtiments. Peut-être plus encore qu'à l'époque du film *Germinal*, le site devient l'un des pôles majeurs de l'espace de tournage : il renferme plusieurs décors extérieurs et intérieurs majeurs, abrite la fabrication de décors (dont une nouvelle galerie de mine, trente ans après celle de Berri, dans le bâtiment du LEAUD), regroupe les régies, les loges, les bureaux administratifs. Rien n'interdit l'accès à ce plateau géant mais rien n'encourage non plus la visite. Pour Hélène Helle, ce tournage médiatisé et de longue durée est une opportunité exceptionnelle pour gagner en notoriété et séduire les professionnels du métier.

À ce jour, nous notons qu'une (très) grande partie des tournages de films, séries, téléfilms et documentaires accueillis à Arenberg Creative Mine y ont été implantés d'abord pour profiter des « décors » miniers (*figure 130*). Le patrimoine minier constitue donc ici à la fois un atout majeur du site, qui lui permet de se distinguer, d'être identifié, de s'imposer comme le décor privilégié pour toute production cherchant à évoquer l'univers minier, mais peut aussi, du moins pour le moment, constituer une forme de « niche » qui ne suffit pas (ou peu) pour attirer vers les studios une plus grande diversité de longs métrages de fiction ou de séries. L'enjeu est donc de capter davantage de tournages de films et surtout de séries tournés dans la région (ou en Wallonie), sans se limiter à cette utilisation des décors extérieurs.

Figure 130 : La part des tournages à Arenberg Creative Mine (films, séries, téléfilms et documentaires) mettant en image le patrimoine minier, en %



Conception et réalisation : N. Marichez, 2023.

- Un outil de dynamisation du territoire ?

Si le rapport de la Chambre régionale des comptes⁸⁰⁷ reconnaît l'impact du site en termes d'image et de rayonnement du territoire, elle se montre prudente à propos des retombées socio-économiques faute d'une évaluation précise menée à ce jour.

Ces retombées ne semblent pas bénéficier aux espaces situés aux abords du site et la commune ne tire que partiellement parti des tournages accueillis. Wallers ne dispose pas, en effet, d'une offre de restauration ou d'hôtellerie capable de répondre aux besoins des équipes. Ainsi, lors des tournages, les hôtels de Valenciennes sont privilégiés (du film de Berri à la série *Germinal*). Les tournages impliquent donc des déplacements qui mobilisent régulièrement les services de taxis.

Le risque est qu'Arenberg Creative Mine apparaisse comme un isolat, une bulle faiblement intégrée dans le quartier (*carte 29*). Le rapport de la CCR pointe le décalage entre le coût supporté pour la CAPH (57 millions d'euros hors personnel d'ici 2040) et les incertaines retombées « pour le territoire et ses habitants, dont le niveau de revenus et le taux d'emploi figurent parmi les plus faibles de France » ; le rapport ajoute qu'« il n'est pas certain que les emplois créés répondront, en nombre et en qualifications, aux besoins locaux », alimentant une forme de *spatial mismatch*.

⁸⁰⁷ Chambre régionale des comptes Hauts-de-France. Rapport d'observations définitives. Communauté d'agglomération de la Porte du Hainaut. Tome 2, 2020. <https://www.ccomptes.fr/fr/publications/communaute-dagglomeration-de-la-porte-du-hainaut-tome-2-nord>

À ce jour, Arenberg Creative Mine semble présenter une situation paradoxale déjà identifiée par Boris Grésillon dans le cas de la Belle de la Friche de Mai (Grésillon, 2011) : perçue comme ouverte à l'échelle régionale et nationale (au public, aux expérimentations artistiques, aux événements culturels...), elle paraît fermée à l'échelle du quartier (une « forteresse ») ; pour le chercheur, cette situation s'explique par le fait que la friche culturelle était d'abord pensée par les pouvoirs publics comme un projet (artistique) métropolitain plus que comme un équipement socio-culturel susceptible d'accélérer la requalification du quartier.

L'appropriation de cette nouvelle centralité régionale par les riverains d'Arenberg paraît effectivement limitée. Les abords du pôle Creative Mine (et en particulier les coronas qui appartiennent au périmètre inscrit au patrimoine mondial de l'UNESCO) regroupent une population majoritairement précaire qui ne travaille pas sur le site. Même le personnel de la communauté d'agglomération qui y siège ne réside pas ici. Les travailleurs et étudiants d'Arenberg Creative Mine sont mobiles, déplorant d'ailleurs une offre en transport en commun jugée insuffisante et perçue comme une faiblesse.

Nous avons mené une enquête auprès des riverains du site d'Arenberg Creative Mine afin d'évaluer les liens entre la population et ce territoire de tournages. L'étude, reposant sur une série d'entretiens, se déroulait après l'expérience décevante menée à Quiévrechain. Sur les conseils de Madame Virginie Dejonghe-Brusca, responsable du pôle Culture-Patrimoine et Commercialisation pour l'office de tourisme de la Porte du Hainaut, nous avons préparé et mené notre « porte à porte » en compagnie de Madame Tiffany Hajji et d'autres membres du conseil citoyen d'Arenberg. L'objectif était de « rassurer » les habitants, que les responsables du conseil citoyen connaissent bien, de nous introduire et de lever de probables réticences. Si beaucoup d'habitants étaient absents en ce lundi après-midi de la fin du mois d'août, 18 personnes résidant dans les rues adjacentes au site⁸⁰⁸ nous ont ouvert leurs portes et ont répondu à nos questions. Nous avons utilisé pour chaque entretien un même questionnaire incluant quelques questions fermées visant à dégager quelques données quantitatives concernant la fréquentation du site, sa perception, la connaissance et à la participation aux tournages. Les personnes interrogées sont parfois amenées à justifier leur choix ou à répondre à des questions ouvertes. Il fut parfois difficile d'imposer un cadre d'entretien rigide et nous nous sommes régulièrement adapté aux digressions des personnes sondées.

L'échantillon rassemble des habitants installés dans le quartier depuis une durée très inégale mais qui y sont plutôt attachés. Les références au site patrimonial qui avoisine les habitations

⁸⁰⁸ Cf. annexe 5 p. 897.

(qui relèvent en partie de logements sociaux) ne viennent pas spontanément – confortant sur ce point les conclusions de Camille Mortelette dans sa thèse (Mortelette, 2019) et ce sont nos questions qui amènent le plus souvent à resserrer la discussion sur Arenberg Creative Mine.

Nous sommes d’abord surpris de la méconnaissance ou de la connaissance très fragmentaire des fonctions actuelles d’Arenberg Creative Mine : 28 % des riverains interrogés ne parviennent pas à en définir la nature (« je ne sais même pas », « ça nous concerne pas forcément »...) et 50 % le font de manière très approximative en évoquant « le cinéma » – parfois même « un cinéma » ou « un machin de cinéma » (pour une retraitée de la rue Taffin) – en précisant, avec le recul, que la présentation du sujet de notre enquête a pu aider certains sondés à formuler ces quelques réponses approximatives ; une personne fait allusion à l’une des fonctions du site, mais là aussi de manière évasive, en citant « un genre d’école ». Seules deux personnes ont su définir la nature du pôle. En évoquant, plus loin dans l’entretien, la question des tournages sur le site, Jeanne, 35 ans et installée ici depuis 7 ans, confie : « J’ai appris la semaine dernière ! Je ne savais pas qu’il y avait tout ça ! ».

Lorsqu’on demande s’ils connaissent des œuvres tournées sur le site, presque toutes les personnes sondées (94 %) parviennent pourtant à en citer, signe que le lien entre les nouvelles fonctions du site et les tournages qui se succèdent depuis des années n’est pas totalement clair dans les esprits. La grande majorité cite la série *Germinal* (près de 67 %), sans doute parce que son tournage s’est terminé quelques mois avant, que la diffusion de la fiction est imminente et bénéficie d’une forte médiatisation et que l’équipe a durablement investi le site pendant des semaines ; le film de Berri reste souvent mentionné (plus de 44 %), surtout par les plus anciens⁸⁰⁹. Peu d’autres exemples sont toutefois cités ; nous sommes surpris par le poids, au sein des réponses formulées, de clips musicaux (16,7 %) tournés dans l’espace extérieur, dans les rues des corons, qui ont manifestement animé le quartier et marqué les riverains.

Les tournages concentrés dans le pôle voisin restent manifestement sous-estimés et en partie ignorés ; assez logiquement, une majorité des habitants ne perçoit donc pas d’effets sur le territoire ou sur sa vie personnelle, certains évoquant tout de même des effets « positifs » sans préciser le propos, d’autres, un peu plus nombreux, citant quelques contraintes ponctuelles et jugées secondaires (le bruit, le stationnement, l’affluence ponctuelle). De même, la majorité des sondés (61 %) n’a jamais assisté à un tournage à Arenberg Creative Mine, pas même à celui difficilement « manquable » de la série *Germinal* (qui se déroule, certes, en contexte pandémique mais sans interdiction d’accès) ; ceux qui répondent positivement sont d’ailleurs

⁸⁰⁹ « Ça avait bougé beaucoup », se souvient un retraité de la rue Pierre Mathieu.

ceux qui ont vécu le tournage « événement » de Berri il y a trente ans ou qui ont assisté aux tournages de clips musicaux ou de l'émission de télévision « Affaire conclue » sur le site. Il n'y a donc manifestement pas de curiosité ou de désir d'assister aux tournages de séries ou de films. Nous notons toutefois qu'une part non négligeable des riverains (66,7 %) s'estime dans le même temps peu ou insuffisamment informée à propos de ces tournages. Lucienne, retraitée de la rue Jean Dewaulle, témoigne du rapport incertain à ce type d'événements : « je sais pas si c'est autorisé... », « je n'ai pas envie de déranger » ; elle estime toutefois que la population pourrait être davantage intégrée (« y'en a qui souhaitent être figurants... ils les prennent ailleurs, à Saint-Amand etc. »). Quelques personnes interrogées, plus jeunes, regrettent, elles aussi, de ne pas être plus associées aux tournages⁸¹⁰ :

Tiffany :

« *Germinal* : on n'a même pas eu de place pour l'avant-première... pas d'invitation, même pas pour papy qui a participé au film ! »

Djima, à propos des tournages qui ont lieu sur le site :

« on ne sait même pas... maintenant ils le disent un peu plus... Il faut suivre »

« Y'a des séries on savait pas que ça avait été tourné ici ; on l'apprend après, quand ça passe à la télé... »

S'il y a bien une forme de décalage entre les fonctions du pôle et les riverains, le site, pourtant ouvert au public, reste lui-même peu fréquenté et approprié, restant un « décor » patrimonial qui suscite la fierté de certains, mais qui n'est guère habité⁸¹¹. Près de 78 % des personnes confient ainsi ne jamais (50 %) ou rarement s'y rendre. La seule personne qui s'y rend « souvent » est un ancien employé de Creative Mine qui a gardé des contacts avec des amis qui y travaillent ; trois personnes (16,7 %) s'y rendent « parfois », d'abord à la faveur d'événements qui y sont organisés (Djima évoque la fête de la Science, du théâtre, des projections de dessins animés pour les habitants, le feu d'artifice du 14 juillet), voire, bien plus rarement que nous ne l'imaginions, pour la promenade – le site n'est manifestement pas (encore) perçu comme un lieu récréatif. Ceux qui ne le fréquentent pas n'expriment pas de rejet

⁸¹⁰ Hélène Helle (communauté d'agglomération) et Virginie Delonghue (office de tourisme) avaient songé à rendre accessible le tournage de la série *Germinal* aux riverains, à prévoir des rencontres entre l'équipe et les habitants ; la production semblait favorable à cette demande, mais le contexte sanitaire a rendu cela impossible.

⁸¹¹ Djima, membre du Conseil citoyen : « Vivre dans un quartier assez connu, classé UNESCO, ce n'est pas rien ! On est fiers quand même ! ». Jeanne, rue de Croy, nuance en déplorant le manque de propreté du quartier : « ils lavent la rue seulement pour le Paris-Roubaix ! C'est un quartier UNESCO quoi ! ».

particulier mais semblent considérer qu'ils n'y ont pas leur place⁸¹², comme si le site était perçu comme un espace privé, productif (et aux fonctions assez brumeuses) qui, pour reprendre un verbe plusieurs fois utilisé, ne les « concerne » pas ; l'une des habitantes évoque même le prix, suggérant qu'y pénétrer implique nécessairement d'en visiter les bâtiments ou d'y travailler. Grilles et plaques de béton qui ceinturent l'espace semblent toujours matérialiser une frontière symbolique qui sépare la friche reconvertie des riverains ; même si des mesures ont été prises pour favoriser l'ouverture, notamment en laissant les grilles principales ouvertes sur la rue, nous hésitions nous-mêmes, lors de notre première visite, à les franchir ; le peu de fréquentation en dehors des heures de travail et l'absence d'indications claires créent un doute sur la nature (publique ou privée ? ouverte ou fermée ?) du site.

Hélène Helle et la communauté d'agglomération, avec l'appui de la municipalité qui cherche à mieux intégrer Arenberg dont les habitants interrogés se sentent parfois « oubliés » – s'efforcent pourtant de changer le rapport des riverains à Arenberg Creative Mine et de faire de ce dernier un territoire vécu. On y multiplie pour cela des événements culturels, festifs, populaires, qui incitent la population à s'y réunir et à y voir un espace public (« Fête de l'anim », retransmissions d'opéras en live ou de films, concert estival de l'agglomération, Vidéo Mapping Festival, projet de fête des voisins...). Hélène Helle explique que, lors de ces événements, elle tient à être là et à tisser des liens entre son équipe et les familles ; elle évoque la possibilité d'ouvrir davantage encore le site à la population, en particulier pendant les périodes de « creux » (vacances d'été) lors desquelles l'animation devient bien faible.

2.3.3 Le cas de « Wattleolywood »

Dans les années 2010, la succession de tournages sur une friche industrielle pendant la phase de veille inspira un autre projet de reconversion sur le thème du cinéma et de l'audiovisuel.

La friche Saint-Liévin est une ancienne filature qui cesse son activité en 2004, située dans le péricentre de la ville de Wattrelos, sur le versant nord-est de la métropole lilloise, entre Roubaix et Tourcoing. Par ses dimensions, sa situation géographique, le faible coût de son utilisation, le bâtiment fait l'objet de demandes de tournages répétées au point que Bruno Lusso le qualifie

⁸¹² « On se sent exclus du site » (Tiffany, rue Pierre Mathieu) ; Lucienne (retraîtée, femme d'ancien mineur, rue Jean Dewaulle) ne fréquente pas le site mais précise : « Mais mon mari vient pour des conférences, des visites guidées de la mine [où il a travaillé pendant 31 ans] ; c'est son truc à lui, je ne vais pas empiéter ».

dans sa thèse, en 2011, de « studio informel » à une époque où la région ne dispose pas encore de studios de cinéma.

Saint-Liévin devient ainsi une « boîte à décors » où sont installés, selon les besoins des équipes de tournage, un faux commissariat, des cellules, une boîte de nuit, de faux appartements créés par France 3 ou une salle d'audience de tribunal (pour le film *Welcome*).

En cette époque où les projets de pôles d'excellence d'envergure métropolitaine émergent et où la bifurcation vers les industries créatives s'accélère (Liefoghe *et al.*, 2016), plusieurs acteurs (élus de la métropole lilloise et certains acteurs de la Plaine Images, née en 2008) envisagent publiquement une reconversion de la friche en studio de cinéma, vite rebaptisés par la presse – sans grande surprise – « Wattleolywood ». Alors que la Plaine Images voisine dispose déjà à cette date de deux studios de télévision, il était question de proposer une offre singulière et complémentaire, en misant ici sur une offre de studio *low cost*, destinée à répondre aux besoins de producteurs souhaitant filmer rapidement et à moindre coût ou à la demande future de tournages d'œuvres aux formats nouveaux, à destination du web par exemple⁸¹³. Outre l'installation de décors réutilisables, on envisage un atelier de fabrication ou encore des loges. Cette piste de reconversion s'inscrit aussi dans un projet de requalification du centre-ville qui implique celle de l'ancienne friche industrielle. La municipalité envisageait donc d'y développer cette activité, aux côtés de logements, dans le cadre d'un projet mixte ; le maire de l'époque, Dominique Baert, proposait de sauvegarder la moitié de la surface de la friche en vue de la prochaine activité, conservant également la façade en brique jugée cinégénique.

Le projet a finalement été écarté en raison du coût des travaux nécessaires pour atteindre les ambitions formulées, même modestes, et de la situation géographique de ce potentiel pôle au cœur d'un centre-ville en voie de requalification ; le souvenir du studio « éphémère » de Wattlelos s'est depuis effacé et l'ensemble de la friche, cadre d'un accident dramatique en 2013, fut démantelée pour laisser place au projet d'aménagement du quartier de l'Hippodrome.

Pour la plupart, les studios destinés à l'accueil de tournages de cinéma ou de fictions télévisées s'inscrivent aujourd'hui au sein de pôles Images, tel que celui d'Arenberg Creative Mine.

⁸¹³ « Il ne s'agit pas de faire l'équivalent des studios gérés par Luc Besson, mais plutôt de permettre à des réalisateurs de travailler à un moindre coût » (Vincent Leclercq, directeur du pôle image, dans *Le Journal de Wattlelos*, février 2010, n°100, p. 15, <https://www.yumpu.com/fr/document/read/44274301/telecharger-ville-de-wattlelos>).

2.4 L'aménagement de pôles consacrés aux tournages sur des espaces en marge

Dans les années 2000, époque où émerge le projet Arenberg Creative Mine, dans un contexte d'essor des tournages à la fois aux échelles internationale, nationale et régionale, acteurs publics et/ou privés impulsent des projets d'aménagement dédiés, au moins partiellement, à ceux-ci ; des studios sont souvent intégrés au sein de pôles image(s) d'envergure métropolitaine systématiquement implantés sur de vastes espaces industriels à requalifier.

Ce type d'opérations s'inspire d'expériences qui se sont multipliées ces dernières décennies en France (la Cité du Cinéma, la Friche de la Belle de Mai, la création et l'extension des studios de France Télévision dans la métropole de Montpellier) ou à l'étranger (le cluster Media City de Leipzig, Bathelt, 2002, la MediaCity à Manchester, Bailoni, 2014 etc.) ; elles s'inscrivent souvent, plus globalement, dans des projets de création de districts culturels à partir de friches industrielles, avec des résultats toutefois incertains ou mitigés ; ces aménagements contribuent à la requalification de marges – friches et quartiers industriels dégradés au sein du tissu urbain – par les industries culturelles et créatives, comme dans de nombreuses expériences antérieures menées en Europe et dans le monde : Berlin (Grésillon, 2002), IBA Emscher Park (Ganser, 1996), Bilbao (Sénécal, 2003), Shanghai (Michel, 2022)...

Bruno Lusso explique dans sa thèse comment, dans le cas français, dès les années 1990-2000, les acteurs régionaux et métropolitains se lancent alors dans une course à la création de pôles d'excellence dans ce type des secteurs innovants et en particulier dans celui de l'image en mouvement (Lusso, 2011, Cavalcante, Paglioto, 2020). La naissance du Pôle Média de la Belle de Mai à Marseille, dynamisé par le tournage du feuilleton *Plus Belle la Vie*, devient un « modèle pour les autres métropoles » dont celle de Lille ; le succès médiatisé des studios stimulés par les feuilletons quotidiens en Occitanie semble aujourd'hui encourager les acteurs régionaux et locaux à parier sur des équipements et sur des écosystèmes susceptibles de séduire et de cumuler les tournages sur le territoire (Poulot, 2023).

Les deux régions étudiées disposent bien, aujourd'hui, de pôles image, greffés avec plus ou moins de succès sur d'anciens sites industriels et miniers, souvent en cœur de métropoles ou de grandes agglomérations. Ces pôles et les studios qu'ils renferment ont été aménagés, pour la majorité d'entre eux (*tableau 12*), à la faveur d'opérations de renouvellement urbain visant à refaire la ville sur la ville par la « reconquête » du foncier enfriché, impliquant d'abord de longues phases de dépollution puis de mise en chantier. Ces nouveaux territoires de tournage –

pensés pour les tournages – naissent donc bien souvent sur des marges industrielles situées au cœur de l’agglomération, à faible coût, accessibles, présentant une forme de patrimoine inégalement valorisé par le projet urbain.

Alors que les deux régions attirent déjà de nombreux tournages en décors naturels largement étudiés au cours de ce travail ou, ponctuellement, dans certaines friches utilisées pendant le temps de veille, la création d’équipements et d’espaces dédiés vise à capter les tournages *off location* qui échappent encore souvent au Nord-Pas-de-Calais comme à la Wallonie ; ces équipements sont aussi perçus comme stratégiques, permettant d’encourager et de structurer la filière Images.

Nous pouvons donc en déduire, à première vue, que les tournages dans les deux régions contribuent à la création de nouveaux territoires créatifs, planifiés, souvent consacrés, plus largement, au secteur de l’image animée.

Plusieurs expériences sont ainsi impulsées et soutenues par les pouvoirs publics, dans le Nord-Pas-de-Calais surtout (Arenberg, Plaine Images). Ici, les espaces du tournage (les studios) ne sont pas des « boîtes à décor » isolées et fonctionnant en bulles mais s’insèrent dans des « districts culturels » ou des clusters (Lusso, 2011, 2015) – dont la greffe sur le territoire est un autre enjeu. Ces clusters dédiés au secteur de l’image reposent sur des logiques de la proximité spatiale et de concentration qui doivent favoriser synergies et innovations. Arenberg Creative Mine rassemble par exemple en un même lieu entreprises, laboratoire de recherche, institutions publiques et écoles pouvant coopérer.

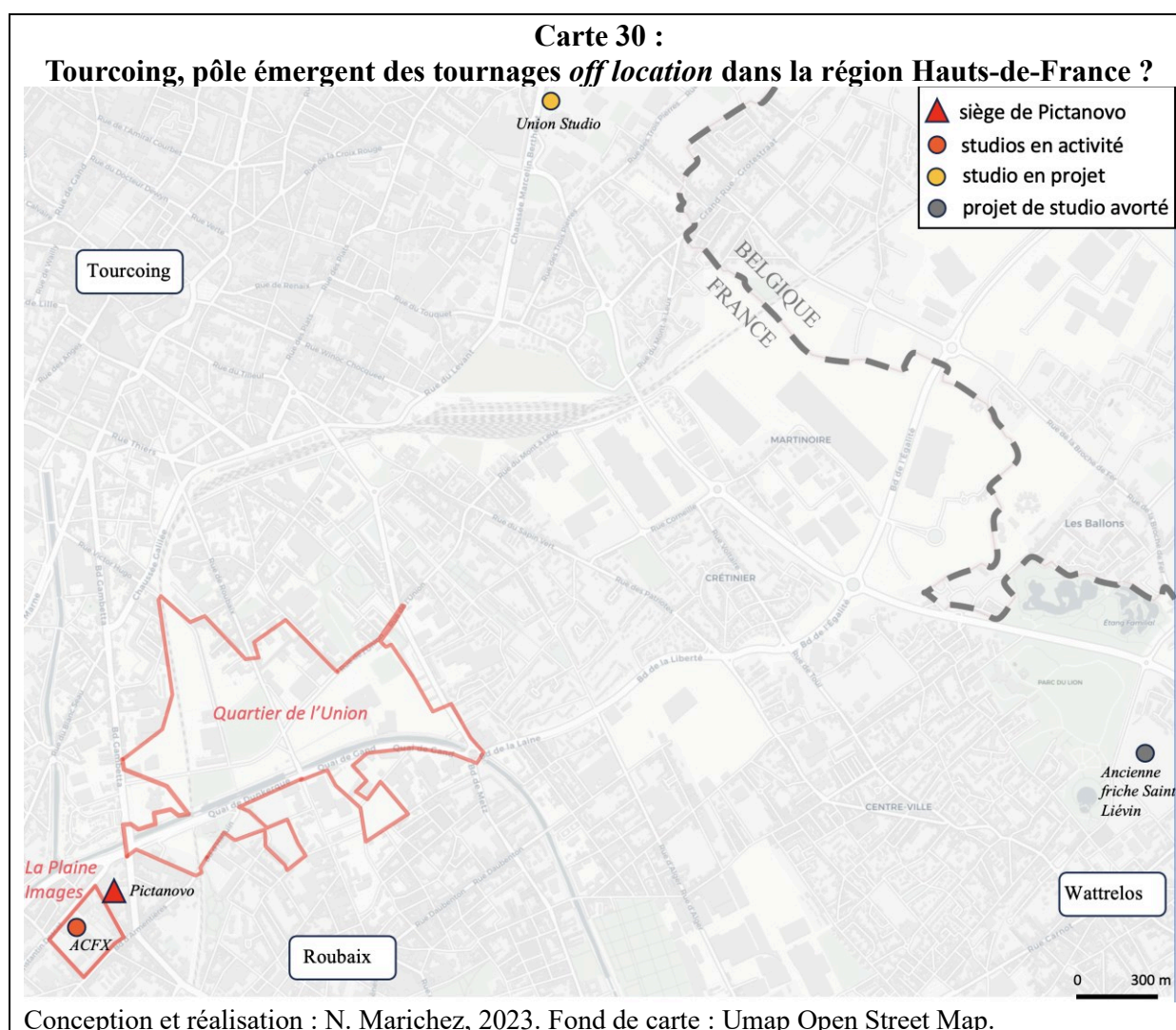
La multiplication de ces districts culturels dans les régions et au sein des métropoles s’explique par une volonté des pouvoirs publics d’exploiter les liens entre créativité et développement économique du territoire bien documentés, quoique discutés, par la recherche scientifique (Landry, 2008 [1994], Florida, 2012 [2002]). La création de tels « écosystèmes de l’innovation » (Cavalcante, Paglioto, 2020) doit contribuer à la régénération urbaine (et à un changement d’image) tout en offrant des équipements attractifs et stratégiques à l’échelle de la ville, de la métropole, de la région.

À l’échelle régionale, Pictanovo coordonne et valorise aujourd’hui un réseau dominé par une série de pôles d’excellence stratégiques pour la filière Image.

Les tournages (de films et de séries en particulier) concernent en premier lieu Arenberg Creative Mine, dont les acteurs publics entendent accroître la compétitivité et le rayonnement dans le futur proche. Pourtant, le projet de création d’un « méga-studio » connu sous le nom de

CinéCity (Union Studio) à Tourcoing, au nord de l'écoquartier de l'Union – l'ouverture est annoncée pour la fin 2024 –, sur l'actuelle friche de l'usine Caulliez, porté par des investisseurs privés, peut interroger, et on peut se demander s'il ne risque pas d'alimenter une forme de concurrence entre deux pôles de tournage dans un contexte de demandes certes croissantes mais toujours incertaines.

Le projet, s'il se concrétise, va d'abord renforcer l'attractivité du pôle image majeur situé entre Roubaix-Tourcoing⁸¹⁴ (carte 30).



⁸¹⁴ Le maire de Tourcoing, Doriane Bécue, se réjouit de l'impact d'un tel équipement sur la ville et sur son rayonnement : « C'est une grande fierté pour Tourcoing d'accueillir le projet Union Studios. Ville culturelle dynamique, Tourcoing joue un rôle de premier plan dans le numérique et l'audiovisuel. Avec ce nouveau projet d'envergure nationale, elle s'érige comme capitale régionale de l'audiovisuel », source : site de la MEL, 2023, <https://www.lillemetropole.fr/communiqu-e-de-presse/au-festival-de-cannes-lannonce-par-la-ministre-de-la-culture-de-la>

Depuis 2012 (année de son inauguration), la métropole lilloise dispose en effet d'un vaste cluster qui se présente comme un « hub européen dédié aux industries créatives »⁸¹⁵ – image, audiovisuel, jeux vidéo, réalité augmentée, son, événementiel, animation etc. –, progressivement aménagé et étendu sur une ancienne friche industrielle coincée au cœur de l'agglomération et sur laquelle Pictanovo a d'ailleurs son siège. La Plaine Images recouvre un périmètre de 5 hectares, sur l'îlot Vanoutryve, un site fortement marqué par l'emprise de l'usine textile qui s'y implanta en 1873 et autour de laquelle se sont multipliés hauts bâtiments et maisons en brique rouge, accélérant la densification du quartier dès la fin du XIX^e siècle. L'activité industrielle cesse au tournant des années 2000 et le site est rapidement intégré par la métropole de Lille (alors LMCU, Lille Métropole Communauté Urbaine) dans la stratégie de pôles d'excellence qu'elle entend décliner autour de différentes thématiques (Cavalcante, Paglioto, 2020) ; cette opération de renouvellement urbain devient un marqueur de la bifurcation métropolitaine de Lille en direction de la Nouvelle économie – ou de l'économie de la connaissance qui couvre celles de la culture, de la création et de l'innovation (Liefoghe, Leducq, Lusso, in Liefoghe *et al.*, 2016). L'EPF (Établissement Public Foncier) acquiert les terrains en 2004, y mène un diagnostic et identifie le patrimoine industriel qui pourra être valorisé ; l'aménagement, confié à la SEM (Société d'économie mixte) Ville Renouvelée, pourra commencer dès 2007.

La greffe est ici réalisée sur un terreau qui paraît favorable à la thématique retenue (Lusso, 2013) : le prestigieux Studio national des arts contemporains du Fresnoy, espace de formation, de production et de diffusion dans le domaine de l'art vidéo en particulier, disposant d'équipements renommés, se situe en lisière du site, de même que le siège du CRRAV/Pictanovo ; par ailleurs, les entreprises du textile avaient commencé, notamment dans le cadre de la vente par correspondance, à intégrer les nouvelles technologies de l'information et de la communication ; dès 2007, l'entreprise Ankama (développeur du jeu vidéo Dofus), qui avait bénéficié de cette demande locale des entreprises de vente par correspondance en sites Internet, s'implante dans les grands magasins de la friche et a un effet d'entraînement.

Le site dispose initialement de deux studios⁸¹⁶ implantés au sein du bâtiment de l'ancienne teinturerie : l'un de 200 m², l'autre de 500m²⁸¹⁷ – soit un peu plus qu'à Arenberg – gérés par le

⁸¹⁵ <https://www.plaine-images.fr>

⁸¹⁶ Au-delà des studios de création de jeux vidéo, de doublage, de post-production son.

⁸¹⁷ Un studio de taille moyenne s'étend sur 600 à 1000 m². Source : CNC, « Étude de besoins France 2030 studios et formation : studios de tournage », 2022, <https://www.cnc.fr/documents/36995/144243/Etude+de+besoins+-+studios+de+tournage.pdf/6fb6cf81-0af4-5b24-33cb-542f88630da6?t=1650873870266>

Pôle-STRUD (groupe roubaisien ADP) ; ils ont été créés pour permettre prioritairement aux chaînes de télévision locales d’y produire⁸¹⁸. Ne subsiste aujourd’hui que le plus grand, longtemps sous-utilisé, actuellement occupé par l’entreprise ACFX ; créée en 2004 à Bondues, cette dernière, spécialisée dans la post-production, s’installe à la Plaine Images en 2010. En 2016, ACFX se rapproche de la société audiovisuelle nationale Transpalux, ce qui lui permet d’intervenir désormais dès la phase de tournage et de réaliser potentiellement sur place un film dans son intégralité ; le studio est alors dédié à la production et à la réalisation de tournages, offrant par exemple la possibilité de tourner des scènes sur un fond vert. Il dispose de loges d’acteurs, de bureaux, d’un plateau, d’une salle de visionnage, d’un espace de stockage du matériel.

En réalité, comme à Arenberg, le remplissage du studio reste relativement indépendant des tournages de films et de séries accueillis dans la région – même s’il y en a, comme la série *Les Braqueurs*, pour Netflix ou *Les Petits Meurtres d’Agatha Christie*⁸¹⁹ – et il travaille pour des séries produites et tournées à l’extérieur du territoire comme *Versailles*, *Emily in Paris*, ou *Le Bureau des légendes*, collaborant avec les plateformes (Netflix, Amazon, Disney) et s’ouvrant à divers types de tournages, y compris les publicités.

En matière de tournages, la Plaine Images concentre donc bien des atouts pour séduire les producteurs de films et de séries : des équipements et une concentration d’entreprises et de talents⁸²⁰ du secteur réunis sur un même site, une situation géographique centrale au sein de la métropole lilloise qui polarise déjà les tournages et les retombées générées par ceux-ci, une bonne accessibilité, la présence du siège de Pictanovo, une concentration d’écoles proposant des formations prestigieuses. En effet, comme à Arenberg, les studios ne sont donc pas des équipements isolés mais ouverts, en lien avec des écoles : aux côtés du Studio du Fresnoy, la Plaine Images accueille le campus ArtFX, école des effets spéciaux – qui propose d’ailleurs des studios de tournage pour les étudiants (400 m²), l’École 24, qui devrait proposer un tronc commun englobant les différents métiers de la filière et utilisera le studio de 500m². Rappelons enfin que le Série Mania Institute, qui va bénéficier du soutien de l’État, se situe à proximité du site, au cœur de Lille.

⁸¹⁸ Le studio de 500 m² avait été équipé de gradins rétractables (qui ne furent quasiment pas utilisés).

⁸¹⁹ Lors des deux premières saisons, le studio accueille régulièrement le tournage des scènes en voiture par exemple, jouées devant le grand cyclo.

⁸²⁰ Pour l’instant, elle concentre 150 entreprises, de la start up à la firme transnationale, et des écoles prestigieuses (Pôle IIID, ARTFX, Le Fresnoy), des bureaux et des centres de recherche, 1800 salariés, chercheurs, étudiants.

La Plaine Images est l'un des volets d'un projet de renouvellement urbain mené à une échelle plus petite, sur un espace étendu sur trois communes (*carte 29*), au cœur de l'un des territoires les plus pauvres de France, qui doit déboucher sur la création de l'écoquartier de l'Union (Cavalcante, Paglioto, 2020) – dont la Plaine Images est l'un des pôles, aux côtés du CETI (Centre Européen des Textiles Innovants) ; c'est au nord de l'Union que le complexe « Studio Union » devrait être implanté prochainement, complétant l'offre en équipements audiovisuels du territoire et renforçant l'attractivité et la compétitivité du pôle régional⁸²¹.

Si l'offre de studios, quasiment inexistante il y a vingt ans, est désormais réelle et de plus en plus compétitive, sa capacité à capter les tournages de films et de séries reste pour le moins mitigée et, pour reprendre un constat déjà formulé par Bruno Lusso il y a près de dix ans, « [L]a figure d'une province accueillant des tournages majoritairement produits en région parisienne demeure d'actualité » (Lusso, 2014).

Si ces équipements jugés stratégiques, au cœur de pôles consacrés aux industries créatives, rendent possible la réalisation intégrale d'œuvres cinématographiques ou sérielles, cela reste peu le cas dans les faits. Les tournages croissants et valorisés dans la région échappent encore largement à ces studios. Cela s'explique d'abord par le fait qu'une grande partie des fictions accueillies privilégient les décors naturels ; les scènes d'intérieur y restent volontiers tournées dans des friches recyclées (*Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*), dans des studios « indépendants » (les studios de production de France Télévisions) ou dans les studios de la région parisienne (qui capte toujours une grande partie de la post-production). Si ces tournages en région mobilisent toutefois de multiples entreprises plus ou moins liées à l'audiovisuel ou à la post-production (concentrées dans les pôles Images), cette dernière reste souvent assurée à l'extérieur du territoire (région parisienne) ou en Belgique (afin de bénéficier d'avantages financiers et fiscaux) ; elle peut aussi être menée, dans le cas de séries de France Télévision, en interne (La fabrique est le centre de post-production de France Télévisions à Lille). À l'inverse, le studio d'ACFX répond à des commandes pour des œuvres qui ne sont pas tournées localement. Le rôle des studios dans l'essor des tournages de films et de séries dans la région mérite donc, du moins à ce jour, d'être nuancé, de même que celui de ces œuvres ancrées dans le territoire dans l'amortissement des studios locaux.

⁸²¹ D. Delamarre, directeur de la Plaine Images, se réjouit de l'annonce d'un tel équipement. S'il n'était pas possible, ne serait-ce que par manque de disponibilité foncière, de l'implanter au sein même de la Plaine Images, le site ne se situe qu'à quelques minutes. M. Delamarre nous rappelle d'ailleurs que le rôle de la Plaine Images est d'animer la filière régionale sans se limiter nécessairement au quartier de Tourcoing. Entretien avec l'auteur le 30/08/2023.

L'enjeu est donc de renforcer cette offre de studios en veillant à ce qu'ils soient compétitifs et qu'ils répondent aux besoins futurs d'une filière audiovisuelle et cinématographique en rapide mutation, tout en assurant leur incertaine viabilité financière⁸²².

Si les projets annoncés sont confirmés, la région disposera bien d'une offre de haut niveau, partagée entre trois pôles – et même quatre si on ajoute le studio Lamy inaugurés en Picardie en 2015 (et ré-inaugurés en 2021) : Arenberg Creative Mine, dont les studios vont être agrandis et modernisés, la Plaine Images et « Union Studio » qui prévoit un studio de tournage de 4 000 m² et un studio virtuel. Il reviendra alors à Pictanovo d'assurer la coexistence et la complémentarité entre ces différents pôles du réseau.

Ce « retour en grâce » des studios est aujourd'hui encouragé et même jugé nécessaire y compris à l'échelle nationale. Le rapport du CNC dans le cadre de France 2030, qui a sélectionné plusieurs projets régionaux évoqués plus haut, insiste sur la nécessité d'une multiplication, d'une modernisation et d'une reconfiguration des studios (*encadré 4*).

Encadré 4 : Un retour en grâce des studios en France ?

Les faiblesses identifiées :

- Une taille des studios inférieure à la moyenne, un manque de surface de backlots
- Un taux d'utilisation des studios faible (autour de 60 %) qui ne permet pas d'assurer la rentabilité
- Un manque de diversité dans les usages du studio en complément des tournages
- Une forte dépendance aux productions nationales
- Des studios français qui détiennent rarement le foncier (modèle du propriétaire-gérant peu répandu) ; les revenus du studio reposent donc très fortement voire exclusivement sur l'occupation du studio
- Une difficulté croissante à répondre aux demandes et à les concilier : risque que les séries monopolisent les studios sur une longue période au détriment, par exemple, du cinéma français
- Un manque d'espaces de stockage (décors, accessoires, mobilier...)

Les facteurs favorables à l'investissement dans les studios en France :

- Une demande forte et croissante de studios stimulée par les séries et les contenus destinés à alimenter les plateformes numériques ou au Net
- Des blockbusters qui privilégient les studios
- L'essor d'une production industrielle de feuilletons quotidiens et de séries qui favorise les studios
- Une disponibilité des espaces publics qui se réduit au moment où les collectivités locales enregistrent un essor des demandes de tournage (séries)

⁸²² Les plateaux se louent, en France, à 1,8 euro/m²/jour en moyenne alors qu'ils représentent un coût de 1,7 euro/m²/jour, rendant actuellement le profit mince ou du moins incertain. Les préconisations du CNC en faveur d'un investissement dans les studios visent ainsi à permettre une hausse des prix. Source : CNC, « Étude de besoins France 2030 studios et formation : studios de tournage », 2022, <https://www.cnc.fr/documents/36995/144243/Etude+de+besoins+-+studios+de+tournage.pdf/6fb6cf81-0af4-5b24-33cb-542f88630da6?t=1650873870266>

☞ Un retour en grâce des studios chez les producteurs en raison du coût et des contraintes des tournages en décor naturel (météo, circulation, stationnement, coût croissant du tournage en ville, effets de la pandémie) et du recours croissant aux effets visuels (fond vert, murs de LED)

Les leviers à activer pour accroître leur rentabilité financière :

☞ Investir dans de nouveaux types d'équipements en anticipant l'évolution des besoins :

- Les décors laissent de plus en plus la place à des projections numériques : investir dans les murs de LED et les plateaux virtuels qui permettent de capter l'image des acteurs et les mouvements sans besoin d'un décor « réel »

- Les effets spéciaux glissent aujourd'hui de la post-production à la pré-production : investir dans les nouvelles technologies pour qu'une partie des effets spéciaux puissent être réalisés sur le plateau (intégration des effets en temps réel)

☞ Renouveler l'offre de services offerts en s'adaptant à l'évolution des besoins (les plateformes utilisent par exemple de plus en plus leur propre matériel)

☞ Penser des synergies avec d'autres activités (location de bureaux, visites touristiques)

☞ Miser sur la modularité, l'adaptabilité du studio plus que sur la taille des surfaces

☞ Attirer séries et feuilletons quotidiens qui favorisent les tournages en studio et amortissent les décors sur un grand nombre d'épisodes ; une seule série peut assurer le remplissage à 100 % du studio

Source : d'après CNC, « Étude de besoins France 2030 studios et formation : studios de tournage », 2022, <https://www.cnc.fr/documents/36995/144243/Etude+de+besoins+-+studios+de+tournage.pdf/6fb6cf81-0af4-5b24-33cb-542f88630da6?t=1650873870266>

D'après l'étude menée par le CNC en 2022, l'objectif est de faire émerger des studios compétitifs capables de répondre aux demandes futures des acteurs du secteur ; les projets retenus dans le cadre de l'appel d'offre confortent les pôles existants, encouragés à suivre la stratégie suggérée : décors modulables à Arenberg, grand studio, studio virtuel et espaces de stockage à Tourcoing.

Les studios doivent également accroître leur taux de remplissage en diversifiant leurs usages et en captant davantage de tournages, de séries en particulier ; le document précise que « bien que la majorité des tournages en extérieur ne pourrait être transposée en studio, le reste des tournages (dont intérieurs) pourrait être réalisé en studio ou backlot avec quelques éléments récurrents (sortie de métro, kiosque, intérieur haussmannien) »⁸²³. Pour la région, l'enjeu pourrait alors être de convaincre les producteurs de séries comme *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie* ou *HPI* d'utiliser (davantage) ces équipements tout en restant ouverts à l'accueil d'autres formes de tournages (films, publicités, clips, etc.).

L'installation, à la Plaine Images par exemple, de chaînes de télévision locales comme celles de Télé Mélody (Grand-Lille TV...) peut aussi contribuer à sécuriser un taux de remplissage

⁸²³ Source : CNC, « Étude de besoins France 2030 studios et formation : studios de tournage », 2022, <https://www.cnc.fr/documents/36995/144243/Etude+de+besoins+-+studios+de+tournage.pdf/6fb6cf81-0af4-5b24-33cb-542f88630da6?t=1650873870266>

mais Bruno Lusso souligne que ces chaînes à faibles moyens ne produisent pas leurs programmes (Lusso, 2011). Dans le cas des équipements d'Arenberg et de la Plaine Images, l'absence de tournages pendant certaines périodes permet également de mettre les équipements à la disposition des chercheurs, des étudiants ou, surtout, des nombreuses entreprises présentes sur le territoire.

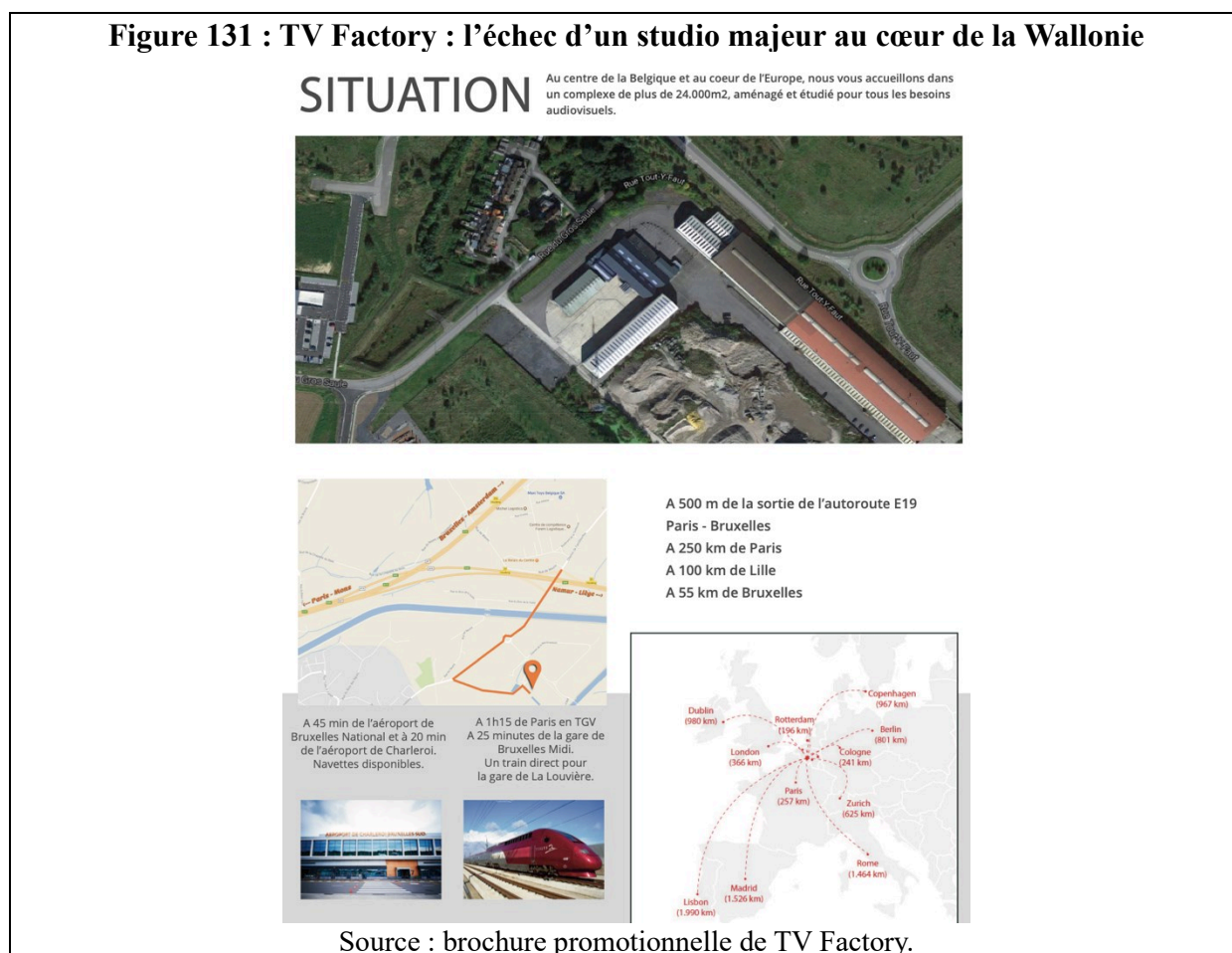
Des expériences du même type ont été menées outre-Quiévrain pour accueillir, là aussi sur d'anciens sites industriels, de grands studios censés capter les tournages nationaux et, plus encore, internationaux, favorisés par le *Tax Shelter* et les aides de Wallimage ; ils se sont toutefois soldés, jusqu'ici, par des échecs relatifs.

Nous avons évoqué plus haut (cf. partie 2) le cas du Pôle Image (PIL) aménagé sur la friche d'une ancienne manufacture de tabac à Liège, dans le quartier du Longdoz ; si le pôle constitue bien un cluster majeur à l'échelle de la Wallonie, sa forme actuelle est assez éloignée des ambitions initiales de ses concepteurs. Les investisseurs publics et privés qui portèrent le projet au cours des années 2000 rêvaient d'une vaste Cité des médias et de l'audiovisuel qui, en raison de dissensions internes et financières, n'a pas vu le jour. Les studios de cinéma *low cost* installés dans les anciens bâtiments industriels et qui devaient faire du PIL un lieu de tournage de fictions furent rapidement jugés, en raison de leurs dimensions et de leur configuration, inadaptés à la réalisation de longs métrages et furent peu utilisés, amenant certains acteurs rencontrés à conclure que la Wallonie n'a pas « les moyens » d'avoir des studios de cinéma, équipements peu rentables et en décalage avec la nature des tournages accueillis et les besoins des producteurs.

La frilosité actuelle à l'égard des projets de studios de cinéma est également nourrie par l'échec récent du projet TV Factory, pôle créé en 2018 à La Louvière et qui était présenté, à son inauguration, comme un symbole des transformations futures de la ville et de son attractivité nouvelle, la « perle » du Projet de Ville 2050 baptisé « L.LO 2050 ».

Le vaste pôle audiovisuel et cinématographique est porté par des partenaires privés, avec le soutien initial des autorités locales (La Louvière, le Hainaut) ; il est aménagé sur une ancienne friche industrielle de Houdeng (60, rue du Gros Saule) et ses vastes hangars doivent être, pendant la première phase, réservés à l'accueil de tournages (cinéma, séries, publicité et dans un premier temps émissions et jeux télévisés). Le complexe de 24 000 m² rassemble toutes sortes d'équipements mis au service de productions nationales et internationales : une série de studios neufs et insonorisés aux dimensions relativement élevées et inédites en Wallonie –

voisines voire supérieures à celles des studios du nord de la France – de 144, 500 et 2 000 m², rendant possibles trois tournages simultanés sur le site, un bâtiment de 500 m² consacré à la construction de décors pour la télévision et le cinéma, des espaces de stockage, des salles de production, des loges, des bureaux et salles de réunion, un espace de restauration, du matériel audiovisuel mis à disposition etc. La communication autour du site insiste bien entendu sur ces équipements ainsi que sur la situation géographique entre Bruxelles, Lille et Paris, et sur son accessibilité (*figure 131*).



Il ne s'agit pas ici d'un projet d'aménagement du territoire porté par des acteurs publics mais ses concepteurs envisagent de diversifier progressivement les activités pour faire émerger un véritable « pôle images » ; le complexe apparaît toutefois comme une bulle posée sur le territoire, un équipement clé en main qui aurait pu être installé ailleurs.

Ce projet est rapidement un échec et le complexe ferme définitivement ses portes en mars 2022, refroidissant un peu plus les initiatives en faveur de studios de cinéma en Wallonie. S'il est loin d'être assuré qu'un tel aménagement aurait réussi à être rentable et à créer une dynamique sur

le territoire, il convient pourtant de souligner que son échec relève d'abord de tensions entre les acteurs mobilisés et de difficultés conjoncturelles. Dans l'attente des premiers tournages, les studios d'Houdeng-Goegnies furent en effet occupés provisoirement par les tournages de la chaîne de télévision locale Antenne Centre qui quitta ses anciens locaux situés à quelques kilomètres – on retrouve ici la recherche d'un appui sur les chaînes locales pour assurer le remplissage des studios ; or, le média rompt précipitamment le bail en profitant d'une faiblesse du contrat qui ne prévoit pas de contrepartie et quitte les lieux en laissant aux studios, qui avaient assuré des dépenses complémentaires pour adapter le site aux besoins de la chaîne, une ardoise de plusieurs milliers d'euros. Les difficultés financières (et judiciaires) sont amplifiées par la conjoncture sanitaire et économique défavorable au secteur à partir de 2020. L'échec de cette expérience ne permet donc pas de tirer des conclusions générales sur la pertinence de l'implantation de tels studios en Wallonie.

Pour autant, les tournages, au-delà de ceux qui sont effectivement réalisés en Wallonie, assurent le fonctionnement d'entreprises de post-production siégeant au sein du PIL mais aussi dans d'autres villes wallonnes (Charleroi), au point que les dispositifs fiscaux incitatifs n'imposent pas nécessairement un tournage sur le territoire régional mais couvrent aussi la mobilisation de ces autres outils, espaces et acteurs de la filière audiovisuelle et cinématographique. Les tournages de séries belges enrichissent cet écosystème en stimulant les offres des formations spécifiques, en nourrissant les acteurs (entreprises) et les outils de la post-production sur le territoire de la Fédération Wallonie-Bruxelles en particulier.

Tableau 12 : Les studios de tournage en Wallonie et dans le Nord-Pas-de-Calais

Site	Ville	Friche	Existence de tournages antérieurs	Inauguration	Studios	Contexte	Tournages de films et de séries	Autres usages	Perspectives de développement
La Plaine Images	Tourcoing	Friche textile Vanoutryve	Non	2008	2 studios plutôt orientés pour la TV initialement, de 200 m ² et 500 m ² (uniquement ce dernier désormais)	Vaste opération de renouvellement urbain ; intégration au sein d'un pôle image métropolitain	Ponctuels (en hausse)	Oui (entreprises, formation, publicité/shootings...)	+
				2016	Installation d'ACFX/Transpa dans le studio de 500m ²		Ponctuels (en hausse)	Oui (écoles...)	+
Arenberg Creative Mine	Wallers	Fosse minière d'Arenberg	Oui ; rôle impulseur de <i>Germinal</i>	2015	Studios	Projet urbain de requalification d'Arenberg ; pôle d'excellence	Ponctuels mais irréguliers	Oui (recherche, formation...)	++
Saint-Liévin	Wattrelos	Saint-Liévin	Oui ; rôle impulseur	(-)	Studio « informel », boîte à décors	Phase de veille ; requalification du centre-ville	Ponctuels	Non	X
Union Studio	Tourcoing	Friche industrielle Caulliez	Non	2024 ?	Studio de grande dimension, studio virtuel...	Appel à projet Film France ; investisseur privé	X	?	?
PIL	Liège	Manufacture des tabacs	Non	2006	Studios <i>low cost</i>	Projet Médiacité	Peu	Reconversion des studios	-
TV Factory	La Louvière	Friche, entrepôts	Non	2018	3 studios	Investissements privés	Non	TV	--

Conception et réalisation : N. Marichez, 2023

2.5 Un projet local original pour exploiter un tournage : le cas du territoire transfrontalier inspiré de *Rien à déclarer*

Entre la commune belge de Momignies (Hainaut) – plus précisément la section de Macquenoise – et sa voisine française de Hirson (au nord de l’Aisne), le tournage du film de Dany Boon *Rien à déclarer* en 2010 impliqua la mise en décor de friches douanières, intégrées au sein d’un village transfrontalier en carton-pâte nommé à l’écran Courquain-Koorkain.

L’espace qui accueille le tournage est affecté par la dévaluation des frontières intérieures de l’Union européenne, annoncée par l’Acte unique et concrétisée par l’entrée en vigueur du traité de Maastricht et celle des accords de Schengen. Les coupures d’hier doivent être des coutures et les flux transfrontaliers s’accélèrent, stimulés par les coopérations et projets européens. Cela implique le démantèlement des éléments qui matérialisaient la frontière, de nombreux postes de douane devenant des friches le plus souvent vouées à disparaître. Si beaucoup sont de fait progressivement démantelés, au même titre que tous les obstacles physiques pouvant entraver les circulations, d’autres sont reconvertis de manière plus originale ⁸²⁴ – tel celui de Hirson - Macquenoise, transfiguré par l’installation de l’équipe du film en 2010.

Le tournage se déroule sur un point de la dyade franco-belge qui constitue bien, à différents égards, une marge. La frontière se situe en périphérie du territoire de deux communes ; d’un côté Hirson, petite ville de Thiérache⁸²⁵ encore marquée par la désindustrialisation et confrontée à des défis socio-économiques (taux de chômage de 27,8 % en 2013) ; de l’autre Macquenoise, section de la commune wallonne de Momignies (21 % de chômage)⁸²⁶. Cet espace frontalier a subi les problématiques abordées dans le film de Dany Boon et dont ce dernier dit s’être inspiré⁸²⁷. De fait, à cette échelle, l’ouverture des frontières affecte certains commerces qui profitaient de l’arrêt imposé par la frontière-filtre et fait perdre aux bâtiments de la douane leur raison d’être⁸²⁸.

⁸²⁴ Le poste de douane de Bray-Dunes est, par exemple, devenu une boutique de chocolats belges (Léonidas).

⁸²⁵ Le site retenu conduit ici Dany Boon à s’aventurer quelques kilomètres au-delà de l’ancienne limite administrative entre le Nord-Pas-de-Calais et la Picardie (désormais regroupés au sein des Hauts-de-France).

⁸²⁶ Après le tournage, Andrée, une habitante de Momignies confie dans une vidéo de Sonuma mise en ligne sur l’application Wallywood, « La famille royale ne vient jamais dans la Botte du Hainaut ; jamais, jamais. Ils se dérangent jamais. On est les parents pauvres... mais maintenant on s’ra p’tet plus les parents pauvres, comme Dany Boon est venu... » consultée le 27/02/2020.

⁸²⁷ « L’idée a germé dans mon esprit pendant la tournée des avant-premières des Ch’tis. Je me suis rendu plusieurs fois en Belgique et j’étais très étonné de voir que la zone frontalière était devenue un *no man’s land*. Quand j’étais étudiant aux beaux-arts en Belgique, dans les années 80, je passais très souvent la douane avec mon carton à dessin et je me faisais souvent arrêter ! »⁸²⁷ (Dany Boon dans *Première*, 14/06/2020).

⁸²⁸ Le maire d’Hirson évoque cet espace en parlant d’un « un coin un peu déboussolé par l’ouverture des frontières » (J.-J. Thomas dans *Le Point*, 27/01/2011).

Les acteurs locaux, avec l'appui des fonds européens, ont su concevoir ici un projet de reconversion du bâtiment des douanes autour de la thématique du film.

Dès l'annonce du tournage de ce film très attendu après le succès commercial de *Bienvenue chez les Ch'tis*, les municipalités de Hirson et de Momignies mènent une réflexion sur la manière de tirer profit de l'événement. Elle débouche sur un partenariat durable entre acteurs publics et privés français (la communauté de communes des Trois Rivières/CC3R, la SEML INTEGRALES) et belges (la Maison du tourisme de la botte du Hainaut, Chimay gestion) autour d'un projet de valorisation d' « une nouvelle destination touristique transfrontalière » dont le coût est de 875 000 euros. Cette coopération transfrontalière bénéficie du soutien financier du programme européen Interreg IV⁸²⁹.

S'il est centré sur la création d'un musée du Film au sein d'une friche douanière, le projet permet aussi de repenser le territoire local et de faire émerger, avec des résultats mitigés nous le verrons, une nouvelle centralité touristique au sein de cet espace marginalisé.

Dans ce cas précis, la recomposition de l'espace en marge repose sur un projet initialement fondé sur le ciné-tourisme ; ce dernier apparaît aujourd'hui comme un vecteur privilégié d'exploitation des traces et/ou des souvenirs d'un tournage et, potentiellement, de transformation du territoire et de création de nouvelles offres, de nouveaux espaces touristiques.

Conclusion

Le cumul des tournages dans les deux régions est bien à l'origine de retombées économiques convoitées (même si elles doivent être relativisées) et, de manière plus incertaine, touristiques ou en termes d'image. Faute d'être systématiquement valorisants, ces tournages sont valorisables par différents acteurs. Ils s'inscrivent bien dans une logique de développement économique et de reconversion du territoire, au moins à l'échelle régionale, bénéficiant, par un effet d'entraînement, à d'autres activités notamment (mais pas seulement) dans le domaine des industries créatives et culturelles.

Ces retombées ne profitent pas nécessairement aux marges qui les accueillent ; ces dernières, faute de pouvoir répondre aux besoins des équipes de production, ne captent souvent que partiellement les retombées économiques et peuvent même pâtir de l'image qui sera diffusée par l'œuvre. Dans ce cas, la marginalité géographique ou socio-économique qui caractérise

⁸²⁹ <http://interreg4-fwvl.eu/admin/upload/project/pdf/184-fr.pdf>, consulté le 17 mars 2023.

l'espace, d'autant plus lorsque ce dernier est déjà enfermé dans une image dégradée, freine sa capacité à capter les dépenses, qui bénéficient à des pôles urbains voisins.

Les tournages (de séries en particulier) accélèrent néanmoins un réinvestissement des friches, le plus souvent au cours de leur phase de veille. Si les effets restent souvent éphémères et modestes, certaines ont bien été transformées profondément par un ou plusieurs tournage(s). Dans ce cas, ces derniers assurent en effet un recyclage durable de la friche, une (re)création du territoire, voire inspirent, comme à Arenberg ou à Hirson/Macquenoise, la fabrication de nouveaux territoires, impulsant au sein de la marge de nouvelles formes de centralités (cinématographiques, productives, touristiques...). Ces territoires créés par ou pour le cinéma ne sont toutefois pas nécessairement appropriés par les habitants, si ce n'est peut-être lorsque le nouvel usage prévoit une ouverture et une valorisation touristiques comme dans le cas du projet transfrontalier mené à Hirson et Macquenoise sur lequel nous revenons dans la partie suivante.

CHAPITRE 2

LA POSSIBILITÉ D'UN CINÉ-TOURISME

Introduction

La série *Peaky Blinders*, créée en 2013 par Steven Knight et diffusée par la BBC puis par Netflix à une échelle mondiale, suit d'une saison à l'autre le parcours de la famille de Thomas Shelby et de son gang qui donne son nom à l'œuvre, dans l'Angleterre de l'entre-deux-guerres. Centrée sur des quartiers populaires, elle propose en quelque sorte une « histoire » par le bas, inspirée des récits et des souvenirs des propres parents de Knight, quand d'autres séries comme *Downton Abbey* ou *The Crown* l'abordent par le haut. L'ascension sociale de la famille Shelby se fait en effet dans la marge et par la marge, dans un territoire industriel qui constitue à la fois leur fief, leur refuge et une ressource propice aux activités criminelles qui lui permettent de s'enrichir.

L'intrigue est volontairement ancrée dans la ville de Birmingham, deuxième d'Angleterre en nombre d'habitants mais jusqu'alors peu filmée, et dont Steven Knight entend justement révéler l'intérêt à la fois esthétique comme historique et proposer une autre image⁸³⁰. Chaque épisode est une plongée dans les bas-fonds de la ville, dans des marges urbaines et industrielles disputées par les gangs. Violente et sombre, l'œuvre s'inscrit dans la continuité de nouvelles séries qui explorent les failles de personnages cabossés et ambivalents, à l'image des espaces qu'ils habitent.

La série renvoie à première vue une image peu valorisante de la ville : laborieuse et (donc ?) dangereuse, lugubre, étouffée par le décor industriel. Les chercheurs ont pourtant nuancé l'idée, qui semblait intuitivement évidente (Beeton, 2005 puis 2016, Hahm et Wang, 2011), selon laquelle l'image négative ou controversée donnée d'un territoire à l'écran nuirait automatiquement à son attractivité touristique (Shani et al., 2009, Loureiro, Araùjo, 2015 ; Araùjo *et al.*, 2021).

⁸³⁰ S. Knight, « Birmingham is beautiful if you look at it in a certain way », interview dans *The Guardian*, 29/04/2016.

Nous sommes bien ici en présence d'une série qui diffuse une image nécessairement sombre et anxiogène de la ville mais qui nourrit dans le même temps chez les téléspectateurs, du moins chez une partie des fans, un désir de la découvrir.

Figure 132 : Esthétique des décors industriels dans *Peaky Blinders*



Source : *Peaky Blinders*, capture d'écran, affiche promotionnelle de Netflix et William Bell Scott, *Iron and Coal*, huile sur toile, National Trust, Wallington (1855-1860).

Si la ville est dépeinte comme une marge (passée, la précision est sans doute importante), elle est aussi le territoire habité par des personnages que suit et auxquels s'attache le spectateur ; elle est une construction cinématographique dont l'agencement est soigneusement pensé pour en faire à la fois un espace immédiatement identifiable (une marge, un quartier populaire/ouvrier anglais, avec ses alignements de maisons en brique, ses cheminées d'usine, ses grandes structures métalliques, son canal) et, dans le même temps, une arène atypique qui sera intimement associée au gang et à l'œuvre, mobilisant un code graphique (la brume, le feu,

le clair-obscur, les teintes brunes-rouges⁸³¹) et une bande-son « rock ». La ville industrielle, composée à partir de décors du Black Country Living Museum, de fragments de villes anglaises (Birmingham, Liverpool, Manchester...), d'effets visuels, est un décor fascinant qui évoque par exemple la peinture de William Bell Scott (*figure 132*). L'univers diégétique construit reflète et nourrit la vogue, au sein du grand public, du genre *steampunk* ou de ce qu'on appellerait dans le domaine de la mode le « style rétro », « vintage » voire « industriel ». Knight entend par ailleurs filmer cette ville industrielle anglaise comme un western, recourant volontiers aux codes hollywoodiens : la rue principale devient celle des duels et des affrontements entre gangs, le pub a quant à lui des allures de saloon.

L'œuvre, bénéficiant de ce qu'on appelle parfois un « effet Netflix »⁸³², a rapidement inspiré de multiples offres touristiques d'abord à l'échelle de Birmingham⁸³³, devenue l'une des nouvelles capitales du ciné-tourisme international, et plus largement de la région des Midlands de l'Ouest. La série impulse une dynamique touristique inédite dans la ville : la fréquentation connaît une hausse de 26 % entre 2013 et 2018, d'après les chiffres communiqués par la West Midlands Growth Company (WMGC)⁸³⁴. La croissance concerne en particulier les visites internationales, qui ont augmenté de 19 % (et même de 50 % depuis les États-Unis).

Ce ciné-tourisme nourrit et étend encore l'attractivité et la notoriété du quartier de Digbeth⁸³⁵, ancien faubourg industriel reconverti en véritable cluster créatif (Grésillon, 2011) dans le cadre d'une vaste opération de régénération du centre-ville, désormais perçu et vécu comme un

⁸³¹ Une ambiance d'enfer qui rappelle la manière dont Knight, à partir des témoignages de sa famille, se représente le Birmingham des années 1920 : « It was smokey, it was dark, it was noisy, a lot of flames. It was like hell » (S. Knight, interview dans *The Guardian*, 29/04/2016).

⁸³² La mise en catalogue par Netflix donne à la série concernée, souvent qualitative et disposant d'un budget conséquent, une visibilité internationale rapide et peut, comme dans le cas présent, susciter un engouement, un « phénomène » de société qui se caractérise par une multiplication de communautés de fans qui se retrouvent sur les réseaux sociaux. La compagnie Ryanair cherche ainsi à surfer sur cet « effet Netflix » en proposant un « Netflix Tour of Europe » qui promeut quelques destinations inspirées des séries Netflix : <https://www.ryanair.com/try-somewhere-new/gb/en/travel-guides/A-Netflix-Tour-of-Europe/>. En février 2024, Atout France annonce le début d'une coopération avec Netflix pour accroître le rayonnement de la destination ; elle commence par le lancement d'une campagne publicitaire (« On n'a pas fini d'imaginer la France ») et d'une série de cartes interactives et de guides touristiques invitant à découvrir les territoires explorés dans les séries Netflix (source : <https://www.atout-france.fr/actualites/netflix-et-atout-france-unissent-leurs-forces-au-service-du-rayonnement-culturel-et>).

⁸³³ Manchester, Liverpool ou Leeds sont également utilisées pour « évoquer » Birmingham à l'écran ; elles cherchent d'ailleurs elles aussi à capter les ciné-touristes.

⁸³⁴ Données citées dans *The Guardian*, « *Peaky Blinders* mania puts Birmingham on global «screen tourism's map » », 02/09/2019.

⁸³⁵ En 2023, Steven Knight lance, avec le soutien des acteurs politiques locaux, la construction de studios de cinéma et de télévision dans le quartier de Digbeth ; ils devraient accueillir le tournage d'un film consacré aux « *Peaky Blinders* ».

quartier « branché », « alternatif », qui détonne et auquel la série assure une renommée internationale⁸³⁶.

Les *Peaky Tours*, organisés en soirée depuis le pub « The Old Crown », mènent, à travers les ruelles du quartier et en longeant les maisons de brique et les anciens entrepôts aux toitures à sheds régulièrement couverts de graffitis ou de fresques qui bordent le canal, sur les traces des gangs de Birmingham. Digbeth accueille également en 2019 un festival *Peaky Blinders*.

Les artistes de ce quartier qui concentre ateliers et œuvres de street art, contribuent à l'inscription spatiale de la série et ainsi à la satisfaction des ciné-touristes (*figure 133*), témoignant de l'appropriation et de l'exploitation de cette référence culturelle par une diversité d'acteurs de la ville, de la municipalité aux habitants.

Figure 133 : La fresque au service de l'ancrage d'un univers fictif dans la ville



Source : Compte Twitter de Custardfactory, photographie publiée le 18/08/2019, consultée le 7/032021. L'œuvre de James Mumdy, sélectionnée par la BBC pour annoncer la commercialisation de la saison 5, est installée sur un mur de la Custard Factory, ancien site industriel devenu le symbole de la régénération du quartier de Digbeth. <https://twitter.com/custardfactory/status/1163170167595184129/photo/1>

Une seconde fresque est réalisée dans le cadre d'une opération marketing annonçant la diffusion de la sixième saison de la série sur la BBC par le graffeur Akse, près du pub « The Rainbow », lieu de rassemblement d'un vrai gang de Birmingham, les Birmingham Boys.

⁸³⁶ Le quartier est qualifié par le *Sunday Times* de « coolest neighbourhood in Britain » en 2018. Source : <https://www.thetimes.co.uk/article/the-coolest-places-to-live-in-the-uk-from-birminghams-digbeth-to-manchesters-green-quarter-and-londons-new-east-end-vn0x7shw7>

Le ciné-tourisme se prolonge dans la périphérie occidentale de l'agglomération et des West Midlands et profite tout aussi nettement au Black Country Living Museum de Dudley, musée vivant imaginé au moment de la désindustrialisation et de la fermeture des mines pour évoquer l'histoire du territoire, aménagé à partir des années 1980 et devenu dans les années 2010 un décor récurrent de la série.

Le cas, récent, de *Peaky Blinders*, rappelle qu'une œuvre sérielle ou filmique, même en diffusant une image controversée d'une ville ou d'un quartier peut, de différentes manières, susciter une touristicité nouvelle sur le territoire évoqué à l'écran. Marginalité et touristicité ne sont pas nécessairement antagonistes. C'est cette réflexion sur d'hypothétiques liens entre les tournages, du moins certains d'entre eux, et la possibilité de faire émerger sur les territoires filmés – et peut-être même sur des marges –, un ciné-tourisme que nous souhaitons mener ici.

Le ciné-tourisme, devenu un objet d'étude au sein des sciences sociales depuis plus de deux décennies, a été peu étudié à l'échelle des deux régions, comme si le phénomène ne pouvait que les ignorer ou ne les affecter que de manière anecdotique. On pourrait être tentés de penser, de manière quasiment syllogistique, que, si les œuvres évoquant le nord de la France et la Wallonie en renvoient une image négative – ce que nous avons essayé de nuancer précédemment –, elles « induiront » vraisemblablement peu de mobilités touristiques en direction des territoires filmés.

Pourtant, les Hauts-de-France comme, plus récemment, la Wallonie, sont des terres de tournages d'œuvres nombreuses et diverses, de grands succès commerciaux et populaires et/ou d'œuvres parfois qualifiées de « cultes », voire de « classiques » du cinéma (Le Guern, 2003). Même si une partie de ces œuvres renvoie une image controversée si ce n'est négative de la région ou de certains de ses territoires, cela n'exclut pas, du moins en théorie, la possibilité de porter un « regard touristique » sur l'espace filmé ou de penser une stratégie d'exploitation touristique du tournage par certains acteurs.

Sur un temps long, plusieurs films, dès leur tournage, ont d'ailleurs suscité des flux de curieux (de *La Tragédie de la mine* à *Dunkirk/Dunkerque* en passant par *Lust for Life/La Vie passionnée de Vincent Van Gogh*) qui ressemblaient à des ciné-touristes même si nous ne disposons pas d'éléments pour préciser leur origine géographique, leur nombre, leurs motivations. Dans ce cas toutefois, ces mobilités, d'abord locales, sont impulsées par le spectacle en cours et non par l'image renvoyée du territoire lors de la diffusion.

Certains tournages ont bien débouché, une fois l'œuvre commercialisée, sur la création d'espaces ciné-touristiques, au moins dans le Nord-Pas-de-Calais (Bergues)⁸³⁷. Il s'agira alors d'identifier et d'interroger les espaces au sein des deux régions qui, parfois en dépit d'une image renvoyée à première vue défavorable (cf. partie 3), parviennent à susciter et polariser des mobilités touristiques singulières que l'on pourrait qualifier de « ciné-touristiques ».

Notre réflexion étant centrée sur les tournages et leurs effets, nous privilégions ici les mobilités touristiques « induites » par des films et des séries uniquement vers des lieux apparus à l'écran – et qui bien souvent accueillirent le tournage. Les studios, dès lors qu'ils sont, même ponctuellement, ouverts au public, sont intégrés dans cette réflexion sur les espaces du ciné-tourisme.

Les ciné-touristes peuvent certes se diriger vers d'autres types d'espaces et/ou d'événements, en lien avec le cinéma ; les parcs thématiques (Universal Studios, Walt Disney Studios...) et promettant une immersion dans des univers fictionnels (Petit Prince, Spirou, Harry Potter), sont, du moins à ce jour, absents sur le territoire⁸³⁸. Nous n'intégrons pas non plus les éventuelles mobilités vers des sites (maisons, lieux de passage, tombes...) associés à des célébrités du cinéma et qui peuvent également entrer dans le champ du ciné-tourisme. De même, s'il existe localement une offre de visites de vieux cinémas de quartier, abandonnés ou toujours en activité, présentant un intérêt architectural, historique, patrimonial (Granval, Joos, 2005), ils n'entrent pas dans le champ de la réflexion proposée ici. En revanche, nous évoquerons parfois des espaces qui captent, même de manière irrégulière, des ciné-touristes à la faveur d'événements particuliers, en lien avec les tournages sur les territoires (fêtes, festivals, expositions). Le festival Séries Mania aura une place particulière dans la mesure où il contribue à la valorisation de certains espaces de tournage de séries dans les Hauts-de-France.

L'objectif est d'abord de distinguer et de caractériser parmi les nombreux lieux de tournages ceux qui peuvent être qualifiés d'espaces ciné-touristiques (villes, quartiers, sites extérieurs, intérieurs, studios...). Ces espaces sont alors visités (notamment ou exclusivement,

⁸³⁷ Leur nombre fut même jugé suffisant pour inspirer à Olivier Joos, professeur d'histoire-géographie dans le Ternois et passionné de cinéma, en collaboration avec Nord-Tourisme, un circuit dédié au cinéma dans le département du Nord. Intitulé « ça tourne dans le Nord », il est expérimenté les 27-29 septembre 2014 ; le bus emmène les touristes dans de multiples espaces ciné-touristiques, pour visiter le site d'Arenberg, assister au « Ch'ti tour » de Bergues, rencontrer d'anciens figurants sur les lieux du tournage de *Week-end à Zuydcoote* ou découvrir diverses salles de cinéma atypiques. Si le bus était complet, transportant des visiteurs « plus ou moins intéressés » selon O. Joos, le bilan fut toutefois mitigé puisque Nord Tourisme ne renouvela pas l'expérience. Entretien avec l'auteur le 10/06/2019.

⁸³⁸ Bien des cafés, restaurants, musées, fêtes locales, animations pour enfants proposent toutefois, ponctuellement et avec des moyens inégaux, des moments d'immersion dans des univers inspirés d'œuvres cinématographiques.

prioritairement ou secondairement) en raison de leur association à une œuvre (filmique, sérielle) voire à plusieurs qui y furent tournées.

Certains sont bien sûr des destinations touristiques indépendamment du phénomène ciné-touristique (Lille, Malo-les-Bains) ; dans d'autres cas, c'est le tournage qui justifie le caractère touristique d'un lieu – voire qui est à l'origine de la création d'un lieu ciné-touristique –, le cinéma invitant à porter sur un espace jusqu'alors en marge du tourisme ou sur un espace « ordinaire » un « regard touristique » (Urry, 1990).

Dans les espaces concernés, nous essayerons de comprendre comment des acteurs ont mené – avec un succès inégal – une stratégie d'exploitation touristique de l'œuvre tournée sur le territoire, en dépit parfois de l'image controversée qu'elle en renvoie.

Ces mobilités ciné-touristiques ne sont pas simples à identifier et à caractériser. Elles peuvent exister dès le moment du tournage, après la diffusion de l'œuvre, parfois même bien après. Si elles peuvent, dans un premier temps, être spontanées, elles inspirent, lorsqu'elles sont repérées et répétées, des offres à différents acteurs qui s'efforcent de capter, réguler, exploiter ces flux de curieux. Cette offre ciné-touristique peut être permanente ou éphémère, cyclique (à la faveur du festival *Séries Mania*) ou occasionnelle (pour l'anniversaire d'un tournage).

Si le ciné-tourisme est souvent étudié dans le cadre de productions internationales qui génèrent des flux internationaux parfois massifs vers un espace, les ciné-touristes qui sillonnent les régions étudiées sont aussi et d'abord, dans la plupart des cas et en raison de la nature des œuvres qui y sont tournées, des visiteurs nationaux (ou venus de pays voisins), régionaux, voire des habitants de la commune elle-même qui y voient une façon de regarder autrement leur espace du quotidien.

Les espaces ciné-touristiques que nous présenterons ne justifient guère à eux seuls, en dehors de cas particuliers comme les lieux de festivals, une nuitée sur le territoire. Ils attirent des mobilités qui s'inscrivent dans un temps relativement court. Dès lors, la notion de « touriste » est ici entendue de manière large : les (ciné)touristes que nous étudions sont bien souvent ce que l'OMT (Organisation mondiale du tourisme) appellerait des « excursionnistes »⁸³⁹.

Le ciné-tourisme peut constituer l'objet principal de la visite de la commune (à Bergues par exemple) ou constituer une expérience (importante ou secondaire) au sein d'un séjour plus long. Le visiteur peut d'ailleurs découvrir très tardivement que l'espace visité fut un lieu de

⁸³⁹ Pour l'OMT, « un visiteur (interne, d'entrée ou à l'étranger) est classé comme touriste (ou visiteur qui passe la nuit) si son voyage comprend un séjour d'une nuit ou, dans le cas contraire, comme visiteur de la journée (excursionniste) », <https://www.unwto.org/fr/glossaire-de-tourisme>

tournage⁸⁴⁰. Le ciné-tourisme recouvre dès lors une grande diversité des formes et de vécus (Busby, Beeton).

Les ciné-touristes aspirent parfois à une immersion dans le décor ou, plus largement, dans l'univers de l'œuvre. La transition entre l'espace fictionnel, dont on recherche les traces, et l'espace réel impose une forme de médiation qui peut être assurée par un support (une plaque, une carte, une application) ou par un guide qui accompagne le ciné-touriste dans son effort d'imagination ; l'enjeu est alors, pour reprendre la formule de G.H. Laffont et L. Prigent, d'assurer « la mise en tourisme de l'imaginaire cinématographique » (Laffont, Prigent, 2017). L'expérience ciné-touristique doit permettre de retrouver des émotions, des sensations qu'avaient procurées le visionnage de l'œuvre, de prolonger en quelque sorte l'expérience spectatorielle, intégrant et reflétant à ce titre une forme de nostalgie (Grenier, 2011). La réussite de l'expérience implique que l'aménagement du site et/ou que la conception de l'offre rendent possibles les « mental simulations » (Roesch, 2009, p. 144) par lesquelles le touriste peut, l'espace d'un instant, se mettre dans la peau d'un personnage.

L'investissement du touriste dans la visite est variable selon le rapport qui le relie à l'œuvre et la connaissance qu'il a de celle-ci ; le ciné-tourisme ne se limite pourtant pas à des « fans » (Grenier, 2011⁸⁴¹) qui ont vu, revu⁸⁴² l'œuvre, voire lui vouent une forme de culte ; on peut participer à ces visites sans connaître le film⁸⁴³ – qu'on verra peut-être après – même si le niveau de participation à l'expérience ne sera alors pas le même⁸⁴⁴.

La popularité du ciné-tourisme repose aussi sur le caractère ludique de la quête d'indices, de traces, sur la recherche des différences entre le réel et le fictif, sur l'échange de souvenirs partagés au sein du public rassemblé autour d'une même œuvre. Le désir d'un contact avec la

⁸⁴⁰ À Steenkerque, pôle de tournage de *Bienvenue à Marly-Gomont*, Adrien Vandendorpe, administrateur de l'asbl Club 7491, précise que c'est le plus souvent en venant découvrir le patrimoine historique que les visiteurs découvrent que le village est celui du film. Entretien avec l'auteur le 03/08/2021.

⁸⁴¹ Alain A. Grenier distingue ainsi l'expérience ciné-touristique du « fan du moment », du « fan spontané » – auxquels s'adressent le plus souvent les offres proposées – et du « fan endurci » (Grenier, 2011).

⁸⁴² Il est d'ailleurs significatif que, lors des voyages organisés, la visite des lieux de tournage soit souvent précédée de la diffusion du film pour que chacun soit réceptif à l'expérience qui va être proposée. Ainsi diffusera-t-on le film *Bagdad Café* dans le bus qui conduit les touristes sur la route 66 dans le sud-ouest des États-Unis ; de même, l'un des circuits proposés pour découvrir en groupe les lieux du film *Dunkerque* commence par la projection du film de Christopher Nolan.

⁸⁴³ Stefan Roesch note par exemple que les participants au tour consacré à *The Lord of the Rings* en Nouvelle-Zélande n'ont parfois aucune connaissance sur le film mais aspirent avant tout à découvrir des sites originaux, « hors des sentiers battus » du tourisme de masse (Roesch, 2009, p. 118).

⁸⁴⁴ Lors d'un voyage scolaire organisé à l'automne 2018 en Irlande du Nord, notre bus s'arrête sur le site de Dark Hedges, l'un des lieux de tournage de *Game of Thrones*. Les réactions des élèves sont extrêmement contrastées, entre les fans de la série qui jangent l'intérêt et la beauté du site à l'aune de l'image qu'ils s'en faisaient, tandis que d'autres élèves évaluent le paysage en fonction d'autres critères, certains appréciant l'atmosphère énigmatique née de cette mise en scène d'une nature domptée, quand d'autres ne voient définitivement pas l'intérêt d'un arrêt dans une « allée avec des arbres ».

célébrité est parfois cité comme un autre moteur du ciné-tourisme. Il y a aussi, derrière son succès, un intérêt pour les coulisses du « septième art ». Le Ch'ti tour de Bergues fournit ainsi nombre d'anecdotes sur le tournage mais aussi des explications plus techniques sur les prises de vue ou le matériel utilisé (grues à nacelle, rampes à pluie, « girafe » pour les vues panoramiques...). Ces motivations ne sont pas exhaustives ni exclusives.

Ces mobilités ne sont pas faciles à repérer. Le ciné-tourisme peut se pratiquer en autonomie, sans médiateur, en flânant dans les rues d'une commune éventuellement armé d'outils de repérage (une application, une carte, un guide, des informations collectées sur les réseaux sociaux) ou grâce à ses seuls souvenirs de l'œuvre, rendant ces ciné-touristes difficiles à identifier et comptabiliser.

Nous nous concentrons sur les espaces qui, en lien avec les tournages accueillis, attirent des ciné-touristes et peuvent être qualifiés d'espaces ciné-touristiques. Nous cherchons notamment à savoir si certains lieux de tournage, en dépit d'une image contrastée, parviennent à bénéficier d'une fréquentation touristique spécifique et si ce ciné-tourisme peut contribuer, d'une manière ou d'une autre, à une forme de démarginalisation (changement d'image, affirmation d'une centralité touristique, développement économique).

Nous avons repéré ces espaces ciné-touristiques à partir de différents indices. Ce sont d'abord des espaces qui sont régulièrement associés à une œuvre (film, série) dans leur marketing territorial ou dans les discours portés sur eux (dans la presse, les guides touristiques...). Ce sont aussi, bien entendu, des espaces qui reçoivent des flux touristiques quantifiables, répertoriés (par des acteurs locaux, notamment les offices de tourisme) et en lien avec le tournage d'un film ou d'une série.

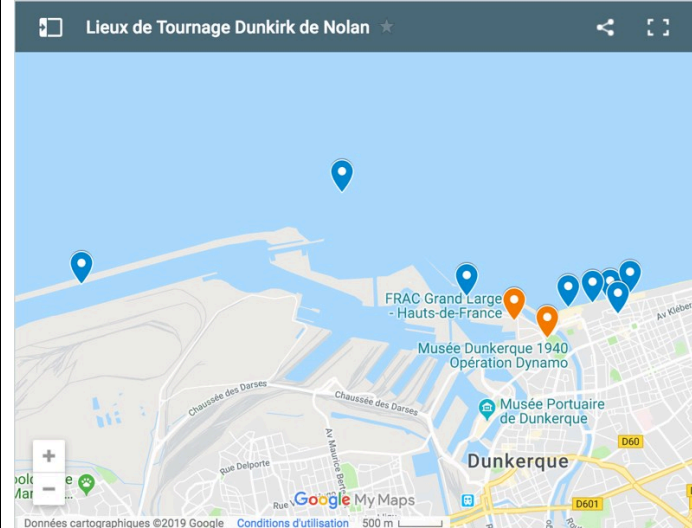
Nous avons également recherché et retenu dans l'analyse les espaces présentant divers types de traces (Vergopoulos, Bourgatte, 2011) d'un film ou d'une série (plaques, signalétique) qui témoignent de l'existence d'un espace ciné-touristique ou dans lesquels des éléments de décors ont été conservés et sont, très inégalement, exposés. Des marqueurs sibyllins (Lageiste, 2006), dans les offices de tourisme ou les boutiques de souvenirs, peuvent témoigner de l'association du territoire à une œuvre qui y est a été tournée.

L'existence d'une offre ciné-touristique sur le territoire, quelles qu'en soient la durée, l'ampleur et la forme (site dédié, visites guidées, expositions, organisation d'événements liés au tournage...) ou d'outils dédiés à la découverte du territoire en lien avec l'œuvre (*movie maps*), sont bien entendu des critères majeurs.

Le référencement du lieu comme lieu ciné-touristique dans la littérature touristique est un autre indice du potentiel de la ville ou du site dans ce domaine. De longue date, les guides, tel *Le Guide vert*, évoquent dans leurs pages introductives les fictions inspirées de la région ; mais la place du cinéma dans la présentation de certaines communes témoigne de leur intérêt ciné-touristique. Le cas de Dunkerque est à ce titre exceptionnel et illustre une incontestable réussite des acteurs locaux en matière de changement d'image grâce aux tournages. L'édition 2018-2019 du *Petit futé* consacre ainsi, après une présentation générale de la ville, un chapitre entier à « Dunkerque, terre de cinéma » ; suit un autre chapitre portant sur l'opération Dynamo mais dont le tiers du texte renvoie en réalité au film de Nolan. On recommande ensuite quelques activités propices au ciné-tourisme, dont une visite à pied sur les lieux du tournage du film qu'on conseille de compléter par l'exposition intitulée « l'envers du décor » qui se tenait alors au FRAC (rétablie en 2020 pendant l'été).

Les réseaux sociaux permettent encore de jauger l'offre et la demande de visites en lien avec le cinéma. Internet concentre ainsi de nombreux sites, blogs ou pages multipliant les images et conseils concernant les lieux de tournage. L'auteur du site « Kids in Dunkerque » (*carte 31*) propose par exemple une carte interactive, construite à partir de Google Maps, répertoriant l'ensemble des lieux de tournage du film de C. Nolan présentés comme autant de jalons permettant une promenade familiale dans la ville.

Carte 31 : Cartographie amateur des lieux du tournage de *Dunkerque*



L'auteur explique qu'il a eu l'idée de cette carte en observant de nombreux touristes perdus autour du site du FRAC, dans les semaines qui suivirent la sortie du film. Source : <https://kidsindunkerque.com/2017/08/16/les-lieux-de-tournage-du-film-dunkirk/>

Les plateformes de voyage et en particulier le géant de l'e-réputation qu'est Tripadvisor permettent aussi d'évaluer le degré de satisfaction des ciné-touristes qui ont visité les lieux et, avec une grande prudence méthodologique, sont de nouvelles sources précieuses pour les chercheurs (Jacquot *et al.*, 2018).

Pour aborder ces espaces, nous nous intéresserons d'abord aux formes de l'offre ciné-touristique (ses acteurs, sa nature, sa spatialité) qui témoignent d'une volonté d'exploiter le(s)

tournage(s) pour gagner en attractivité. Nous avons analysé ces offres parfois dans le cadre d'une observation participante (Bergues, Hirson/Macquenoise, Dunkerque, Tourcoing, Lille, Roubaix) et grâce à des entretiens et échanges avec les acteurs de ces offres (offices de tourisme, services histoire et patrimoine...).

L'offre ne garantit toutefois pas la fréquentation. Nous avons donc cherché à évaluer celle-ci quantitativement, dans la mesure du possible, mais aussi de manière diachronique, en nous appuyant sur les données existantes ou que nous avons pu collecter (effectif, nationalité des visiteurs). Nous interrogerons également la réception de cette offre ciné-touristique, la manière dont l'expérience proposée est vécue et ses éventuels effets sur le territoire.

1. Espaces et pôles ciné-touristiques

Si le ciné-tourisme est de plus en plus souvent évoqué voire convoité, notre étude régionale rejoint les conclusions de W. Glen Croy qui montre que si l'impact d'un film sur une destination peut être spectaculaire, les cas concernés relèvent davantage de l'exception que de la règle (Croy, 2010).

Il y a bien-sûr le cas de Bergues, pôle ciné-touristique de référence, désormais cité dans les études nationales voire internationales consacrées au ciné-tourisme. Nous identifierons toutefois d'autres lieux de tournage qui sont devenus, si ce n'est des pôles, du moins des espaces ciné-touristiques, en essayant de mettre en évidence les ressorts de la transition entre le moment du tournage et celui de la mise en tourisme inspirée de ce dernier.

1.1 Wallers-Arenberg, espace ciné-touristique ?

L'exploitation touristique du film *Germinal* constitue un bon point de départ à cette réflexion sur le ciné-tourisme dans la région.

1.1.1 Une première offre ciné-touristique dans la région ?

Toutes les conditions semblent d'emblée réunies pour susciter du ciné-tourisme. Le tournage lui-même est dépeint et vécu comme un « événement » médiatique, attirant dans ses décors du Valenciennois badauds comme personnalités nationales ; la mise en décor, dotée d'un budget colossal, est spectaculaire et permet une immersion dans l'univers de l'œuvre ; le film

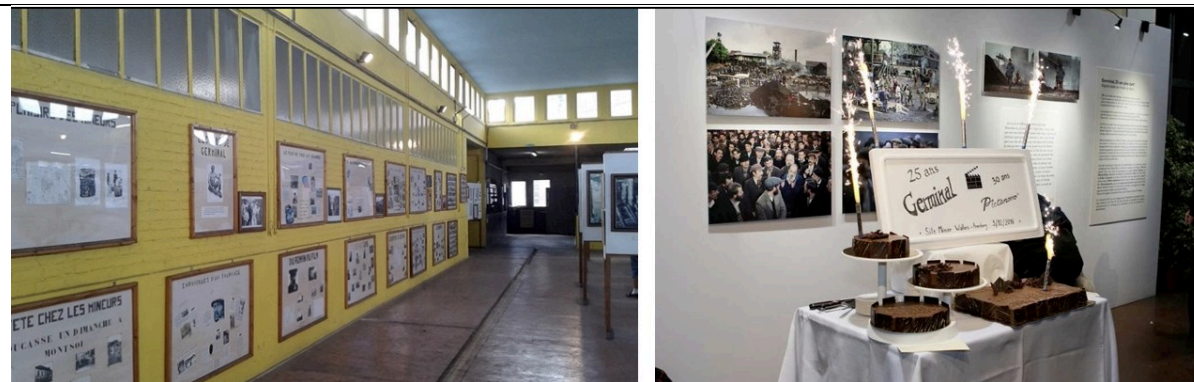
réunit des comédiens et un réalisateur connus et populaires dans l'adaptation d'une des plus grandes œuvres de la littérature française ; à sa sortie, il devient un succès commercial et un « classique » diffusé dans les salles de classe.

Le moment du tournage fait déjà de certains de ses espaces, et en premier lieu l'ancienne fosse d'Arenberg, des espaces ciné-touristiques qui attirent des visiteurs souhaitant assister au spectacle. Il nourrit rapidement, parmi des élus locaux et au sein de la population (les anciens mineurs notamment) des projets de nature ciné-touristique à une époque où le terme est encore inconnu en France. C'est d'abord le cas dans la commune rurale de Paillencourt où est érigé le décor de la fosse du Voreux, au milieu d'un champ de betteraves ; dès 1992, une association locale y est créée pour sauver et conserver le décor ; la municipalité en propose, pendant les vacances de printemps en 1993, des visites gratuites dont le succès est tel (Assouline, 1993, pp. 360-361) que la pertinence d'une pérennisation semble confortée. La production du film était prête, d'après le témoignage de Pierre Assouline, à vendre les décors en faveur de ce projet d'exploitation touristique ironiquement baptisé – au moment où l'ouverture du parc Disneyland à Marne-la-Vallée donne lieu à un débat national – « Germinaland ». Le maire de Paillencourt, René Charlet, s'y investit et s'efforce de réunir des fonds afin d'indemniser le propriétaire du champ et d'assurer l'entretien et le gardiennage de ce qui doit être la future attraction locale. Les anciens mineurs de la nouvelle Association des amis de *Germinal* se lancent parallèlement dans une stratégie de conservation des décors spectaculaires du film. Ils obtiennent d'abord celle de la galerie de mine qui avait été implantée dans l'ancienne usine sidérurgique de Trith-Saint-Léger. Ce décor à la dimension quasiment totémique, récupéré à des fins pédagogiques et touristiques, est transféré et greffé au sein même de la friche d'Arenberg. L'association y envisage également le transfert de la fosse du Voreux. Tout se passe comme s'il fallait sauver des « reliques » du tournage qui contribueront à ranimer la friche minière qui vient d'être sauvée, susceptibles de nourrir une future centralité touristique sur cet espace encore en marge. Il s'agit de conserver les traces d'un tournage dans lequel la population et bien des anciens mineurs se sont investis et qui, à leurs yeux, a une portée historique et symbolique, clôturant le chapitre de l'exploitation minière et ouvrant celui de la reconversion et de la patrimonialisation ; paradoxalement, des décors de cinéma doivent devenir lieux de mémoire, mémoire du tournage du film mais aussi, dans le même temps, du passé minier convoqué par ce dernier. Les projets sont donc ici impulsés et menés « par le bas », sur les principaux espaces miniers intégrés au tournage, dans une forme de précipitation causée par la date butoir de mai 1993 à laquelle la production cessera le gardiennage du site de Paillencourt et entamera les travaux de

démolition des décors afin de rendre à l'agriculteur l'usage de ses champs. Les différents acteurs mobilisés ne parviennent pas à réunir les fonds dans le temps imparti et, au grand regret du maire de Paillencourt⁸⁴⁵, le décor de la fosse est démantelé et brûlé et le site est remis en état, ne laissant aucune trace physique de ces mois de mise en spectacle.

Si le projet fait long feu à Paillencourt, les traces du tournage de *Germinal* sont en revanche nombreuses sur le site d'Arenberg et sont intégrées dans une forme de mise en tourisme du site par l'association des anciens mineurs. Celle-ci établit, dans le bâtiment de l'ancienne lampisterie, un vaste espace d'exposition – souvent qualifié de « musée » même s'il n'en a pas le statut – consacré à l'histoire de la fosse et au monde minier. Le tournage du film de Berri, la manière dont il a été vécu, ses effets, y trouvent naturellement une place de choix, rendant compte de celle qu'il a dans la mémoire des anciens mineurs. Le long des murs de la grande salle défilent ainsi des unes de journaux et d'anciens articles de presse, locale et nationale, jaunis par le temps – et parfois devenus à peine lisibles –, des photographies et des interviews des comédiens, de multiples souvenirs du tournage (*photographie 27*). Jusqu'à sa dissolution en 2018, l'association des amis de *Germinal* propose sur le site des visites menées par d'anciens mineurs qui ont souvent connu le tournage et dont le temps fort est toujours la découverte de la galerie de mine héritée du film.

Photographie 27 : Entre musée de la Mine et musée du film *Germinal*



L'un des murs de la salle d'exposition d'Arenberg (*à gauche*). À l'occasion des 25 ans du film, en 2016, une exposition intitulée « *Germinal* l'envers du décor » est proposée sur le site, reprenant notamment les pièces du musée (*à droite*) mais en adoptant des techniques d'exposition professionnelles (mise sous vitrines, panneaux blancs éclairés, textes tapés à l'ordinateur etc., doc. b).

Sources : Photographie de N. Marichez, 2019 et La porte du Hainaut : <https://www.agglo-porteduhainaut.fr/galleries/germinal-fete-ses-25-ans-de-tournage-arenberg-creative-mine?page=0%2C0>

⁸⁴⁵ *Le Monde*, 31/10/1993.

Du point de vue de l'association des anciens mineurs, le tournage de *Germinal* pouvait nourrir une reconversion du site par le tourisme. Si l'offre (visites guidées, musée) et les outils utilisés (galerie, traces du tournage) évoquent le ciné-tourisme, l'enjeu est d'abord de promouvoir auprès des visiteurs le site minier et une « mémoire » minière défendue par l'association.

L'interrogation sur le caractère ciné-touristique d'Arenberg impose d'abord d'évoquer plus globalement sa nature touristique qui n'est pas si évidente. Sa première fonction n'est pas muséale et, s'il va de soi que les acteurs du tourisme (associations, office de tourisme) s'efforcent de répondre à la demande, la fréquentation est irrégulière et la stratégie menée reste hésitante.

Elle est compliquée par différents facteurs. D'abord, le projet touristique n'a, du moins jusqu'à récemment, jamais eu un caractère prioritaire⁸⁴⁶. Il n'était pas question d'en faire un nouveau « musée de la Mine » qui répéterait ou concurrencerait le Centre minier de Lewarde⁸⁴⁷.

L'accueil des visiteurs est par ailleurs freiné par les phases de travaux et la nécessité d'assurer le désamiantage et la mise en sécurité des bâtiments et équipements potentiellement touristiques. Se pose d'ailleurs la question de ce qui peut être présenté au public, d'autant que le « musée » des anciens mineurs est vieillissant, peu valorisé et peu visible⁸⁴⁸, et que la galerie de mine, longtemps au cœur des circuits proposés, a dû être retirée pour des raisons de sécurité en 2021. L'enjeu était aussi de concevoir une offre originale pour se démarquer des autres sites miniers, compatible avec les fonctions et usages actuels d'Arenberg. Ces dernières années, le rôle des acteurs a été redéfini en même temps que s'esquisse une nouvelle politique locale en matière de mise en tourisme ; l'association des amis de *Germinal*, institution vieillissante qui avait perdu l'un de ses membres fondateurs et qui semblait mal adaptée à l'accueil de visiteurs internationaux favorisé par le classement à l'UNESCO, a été dissoute en 2018.

Aujourd'hui, la fréquentation touristique du site peut prendre plusieurs formes. Le site Internet d'Arenberg Creative Mine invite d'abord les visiteurs à le découvrir librement, sans pouvoir accéder toutefois à l'intérieur des bâtiments. Il met à la disposition des volontaires un dépliant (*figure 134*), dont le texte et le plan intègrent bien une dimension ciné-touristique à différents égards.

⁸⁴⁶ Significativement, l'office de tourisme de la Porte du Hainaut n'est d'ailleurs pas en mesure de nous fournir de données précises concernant la fréquentation touristique du site et ce dernier n'est pas répertorié dans les guides ou sur Tripadvisor.

⁸⁴⁷ L'exposition « la mine fait son cinéma », qui aurait parfaitement pu être justifiée à Arenberg, fut proposée par et dans le Centre minier de Lewarde.

⁸⁴⁸ On y accède éventuellement par le biais d'une visite guidée ; nous ne le découvrons qu'à notre deuxième visite du site en 2019.

On y rappelle très vite que le site fut celui du tournage de *Germinal* dont les traces sont bien mises en évidence sur le plan et intégrées dans les parcours de découverte. On permet donc au visiteur de découvrir les lieux d'un film qu'il a peut-être vu ; cette évocation du lieu de tournage s'impose surtout parce que ce dernier a joué un rôle clé dans l'histoire de la fosse, dans sa patrimonialisation, et qu'elle paraît donc nécessaire pour comprendre l'existence de certains lieux (l'espace Berri, la galerie de mine) et décoder certains indices (plaque commémorative, affiche du film). Le discours ciné-touristique est presque inévitable mais il s'intègre en réalité dans une offre de tourisme patrimonial visant d'abord à valoriser le site et son histoire.

Figure 134 : La découverte d'Arenberg en autonomie et la place du cinéma

Quelques mots pour comprendre le site

Ouverte en 1899 par la Compagnie des Mines d'Anzin, la fosse d'Arenberg est mise en exploitation en 1903, bénéficiant d'un sous-sol riche en charbon maigre et de sa proximité avec le pôle sidérurgique de Denain. Très rapidement, elle est devenue l'une des plus productives de la Compagnie : 218 915 tonnes en 1906 et jusque 452 630 tonnes en 1930. En 1930, la production de charbon croît de manière spectaculaire tandis que les techniques d'extraction continuent d'évoluer. En 1954, les Houillères nationales créent à Arenberg un nouveau siège d'exploitation, doté d'un lavoir plus performant et d'équipements très modernes. Pourtant, la récession qui sévit dans les années 1970 et l'épuisement des ressources font s'effondrer la production. Après avoir extrait près de 32 millions de tonnes de charbon, l'exploitation cesse en mars 1989. Le site est alors voué à la démolition.

La venue de Claude Berri pour y tourner la majeure partie du film *Germinal* va le mettre sous le feu des projecteurs. Grâce à la médiatisation autour du film et à la mobilisation des anciens mineurs et des élus locaux, le site est classé Monument historique en 1992.

En 2001, à sa création, la Communauté d'agglomération de La Porte du Hainaut décide d'y établir son siège à Arenberg. Elle devient propriétaire du site en 2004. Dès 2005, elle entreprend les premiers travaux de restauration sur les bâtiments les plus anciens, puis sur les parements des bâtiments datant du XIX^e siècle. En janvier 2007, vient la réhabilitation du bâtiment recettes du puits n°3, de la passerelle, du bâtiment sanitaire et de la salle des pendus. Une partie de ce vaste bâtiment est aujourd'hui transformé en salle événementielle et porte le nom d'Espace Claude Berri. Unique avec ses trois chevalements et ayant retrouvé son cachet d'antan, le site d'Arenberg est un atout majeur du Bassin minier Patrimoine mondial de l'UNESCO depuis juillet 2012.

En 2014, une seconde phase de travaux est entreprise par La Porte du Hainaut pour favoriser sa reconversion. En effet, en partenariat avec l'Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, et notamment son laboratoire de recherche DeVisu, spécialisé dans l'audiovisuel et les médias numériques, l'objectif est de faire d'Arenberg, un site innovant en audiovisuel, en s'appuyant sur trois axes forts :

- développer la recherche et la culture scientifique, avec l'installation sur place du laboratoire DeVisu ;
- favoriser l'accueil des tournages, grâce à l'implantation de studios et d'équipements de pointe pour certains inédits en région ;
- valoriser les atouts patrimoniaux, culturels et touristiques du site.

Démarrés en juin 2014, les travaux dureront jusqu'en septembre 2015, soit 17 mois de travaux, un temps record pour un chantier de cette envergure. Près de 21 M€ HT, subventionnée à 80 % (Europe, Région, Département) ont été investis. Inauguré en septembre 2017 par le réalisateur Costa Gavras, le site, renommé Arenberg Creative Mine, est désormais un pôle d'excellence en image et Médias numériques, qui participe à la renommée de notre région en matière de cinéma et d'industrie médias.

Habitué aux touristes et promeneurs, le site s'est ouvert aux producteurs et réalisateurs, ainsi qu'aux événements professionnels et culturels. Aujourd'hui les équipes entament une troisième phase de reconversion pour accueillir sur place, les entreprises de la filière Image. La réhabilitation du bâtiment « Transformateur » en fond de site et la construction de bureaux juste à côté démarrent en septembre 2018 pour une ouverture prévue en septembre 2019.

Bienvenue à Arenberg Creative Mine !

Parcours Patrimonial Historique

Parcours Patrimonial Evolutif

1. Antenne de l'Office de Tourisme (entrée rue)
2. Association des Anciens Mineurs
3. Equipe Creative Mine
4. Laboratoire DeVisu
5. Galerie Germinal
6. Laiterie
7. Salle des Pendus
8. Puits n°3
9. Lavoir
10. Décors du film *Germinal*
11. Cimetière de la mémoire
12. Puits n°1 et n°2
13. Halle d'essai
14. Plateau télé / Régie vidéo
15. Compresseurs
16. Transformateur
17. Trouée d'Arenberg
18. Mare à Goriaux
19. Parc Naturel Régional Scarpe-Escaut

Informations disponibles en visite libre

Source : site Internet d'Arenberg Creative Mine, consulté le 10/08/2023.

Les encadrés en violet, ajoutés par l'auteur, mettent en évidence la place des tournages et du cinéma dans la présentation proposée au visiteur autonome.

La déambulation sans médiation permet de deviner l'importance du tournage mais rien n'aide le visiteur à en savoir plus sur l'œuvre et sa fabrication, sur la manière dont elle a utilisé et transformé l'espace. Autrement dit, le tournage est bien mentionné mais l'expérience d'un éventuel ciné-touriste n'est pas particulièrement facilitée (pas de présentation du film, d'images du tournage ou de l'œuvre, de référence aux scènes tournées, pas de marquage précis des lieux de tournage, pas d'explications complémentaires sur l'origine de la galerie de mine ou sur la plaque commémorative installée près des écuries) et l'impact du tournage sur le site ne sera saisi que de manière intuitive. Notre première visite libre nous laissa d'ailleurs penser, à tort,

qu'il avait accueilli l'ensemble du tournage et que les décors du film sont essentiellement ceux d'Arenberg. Il y a donc ici un risque de mauvaise interprétation du récit suggéré par le parcours. Ce degré d'informations peut toutefois suffire aux visiteurs qui cherchent souvent à découvrir ce patrimoine et viennent de plus en plus rarement avec une connaissance précise de l'œuvre de Berri (nous en faisons l'expérience lors de nos participations à plusieurs visites guidées entre 2018 et 2020).

La découverte des intérieurs implique la réservation d'une visite guidée. Celle-ci peut désormais être assurée, à certains moments de la semaine, par la nouvelle association de défense et de protection du patrimoine historique et culturel de Wallers-Arenberg, qui mobilise d'anciens mineurs de l'association des amis de *Germinal* dissoute qui ont souhaité poursuivre cette mission. L'accent est mis sur la compréhension du fonctionnement du site minier et sur la vie des mineurs, mais, là aussi, les références au tournage de *Germinal* s'imposent et on serait tenté de dire que bien des visiteurs font du ciné-tourisme sans le savoir – mais peut-on parler de ciné-tourisme dès lors que ce n'était pas, pour beaucoup, la motivation initiale ? Lors des visites auxquelles nous participons, les références au contexte du tournage, aux effets de ce dernier sur l'histoire du site, l'indication de lieux du tournage et la description des scènes concernées, les anecdotes sur les comédiens sont nombreuses⁸⁴⁹. Le moment clé reste l'immersion dans la galerie de mine, temps fort des visites touristiques à Arenberg. À nouveau, l'impression est troublante puisque l'entrée de la galerie, située à côté d'une affiche du film (*photographie 28*), est en réalité le décor utilisé en 1992-1993 et déplacé de l'usine de Trith-Saint-Léger. Avant d'entrer, le guide prévient : « vous êtes dans un décor de cinéma... et donc, pour une fois, vous êtes libres de tout toucher ! »⁸⁵⁰. En dehors de quelques références au film, le décor sert d'espace pédagogique, devenant un lieu de présentation de l'univers du mineur, de ses équipements ; paradoxalement, cette partie de la visite est vécue comme celle qui paraît la plus sensationnelle et « authentique », permettant une immersion « dans la mine », au sein des bowettes.

⁸⁴⁹ Nous notons que le film alimente les discussions de certains visiteurs, souvent plus âgés. Un groupe échange ainsi, en suivant le guide : « *Depardieu, il a tourné là* [ce qui, en l'occurrence, était faux] » ; « *Faut que tu regardes le film...* ».

⁸⁵⁰ Visite sur le site, juin 2019.

Photographie 28 : L'entrée dans la galerie de mine/dans un décor de cinéma



Jusqu'à son retrait en 2021, la visite de la galerie de mine construite pour le film *Germinal* constitue un temps fort de la découverte du site par l'association des amis de *Germinal*.
Photographies : N. Marichez, juin 2019.

L'office de tourisme de la Porte du Hainaut a désormais la main sur les visites du weekend et s'efforce de proposer des circuits diversifiés animés par des guides professionnels. L'accent est, là aussi, clairement mis sur le monde de la mine (élargi aux corons et aux chevalements voisins) mais le circuit « du pic au pixel », qui évoque la patrimonialisation et la reconversion du site, est nécessairement amené à intégrer le tournage de Berri et à évoquer les tournages accueillis dans le cadre des nouvelles fonctions d'Arenberg Creative Mine (*photographie 29*).

Photographie 29 : Une visite touristique qui intègre nécessairement une évocation du cinéma et des tournages



Photographie : N. Marichez, juin 2019

À ces trois offres s'ajoute celle du laboratoire DeVisu, aujourd'hui encouragé à penser des ponts avec une fonction touristique encore incertaine⁸⁵¹, qui propose des visites des studios

⁸⁵¹ Des études sont menées sur le site par des étudiants-doctorants de l'université pour améliorer l'offre touristique ; en utilisant des capteurs de battements du cœur, du regard, ils mesurent par exemple les émotions et l'intérêt du visiteur au moment de la visite (études confirmant que la galerie est essentielle dans le parcours) ; un travail porte également sur la conception et l'installation d'un hologramme de mineur sur le site pour garantir le contact attendu avec le « grand témoin ».

d'enregistrement et des équipements audiovisuels (l'utilisation du fond vert) par ses régisseurs. L'offre vise explicitement à faire découvrir le monde du cinéma et de l'audiovisuel et peut être admise comme une offre ciné-touristique conforme à l'attente des visiteurs.

Ajoutons enfin que le site accueille périodiquement des événements d'envergure locale ou régionale en lien avec le cinéma, qu'il s'agisse d'avant-premières (la série *Germinal*), d'événements commémoratifs (les 25 ans du tournage du film de Berri), de fêtes et de festivals (fête de la science, intégration dans le festival CineComedies...) qui sont propices à la venue de ciné-touristes.

Par son histoire, par la place du tournage de Berri dans celle-ci, dans l'espace et dans les récits proposés aux touristes, par sa nouvelle fonction, le site d'Arenberg a donc un potentiel ciné-touristique évident ; pourtant, en raison même du contexte dans lequel le tournage a eu lieu et de ses effets sur le projet de reconversion et de patrimonialisation, ses traces sont intégrées dans une offre touristique aux contours incertains, mais relevant d'abord d'un tourisme culturel, patrimonial, centré sur la présentation de la mine et des mineurs. Le ciné-tourisme est ici une manière parmi d'autres d'aborder la visite. Du point de vue des acteurs locaux, l'évocation des tournages s'impose dans les récits proposés et permet d'enrichir et de diversifier l'offre touristique ; elle favorise l'apport de connaissances et d'informations qui contribuent à la singularité du site. Du point de vue des visiteurs, l'association aux tournages peut accentuer voire impulser le désir de visiter ce site et accroître l'intérêt et l'originalité de la découverte qui en est faite.

1.1.2 Un « effet *Germinal* » ?

Le fait que le site accueille, de manière encore irrégulière nous l'avons vu, des tournages de films et de séries pourrait accroître son attractivité touristique et lui amener un nouveau public.

L'annonce du tournage, pendant notre phase de recherche, de la série *Germinal*, offrait une occasion de mesurer l'éventuel effet de la diffusion de l'œuvre sur la fréquentation de la fosse d'Arenberg.

Conscient de l'impact du film de Berri sur ce site, nous nous interrogerions sur les effets de cette nouvelle adaptation de l'œuvre de Zola sur le même espace et près de trente ans plus tard. Il s'agit cette fois d'une série, bénéficiant d'un budget accru par une production internationale,

d'une médiatisation précoce particulièrement forte à l'échelle nationale et régionale ; elle était par ailleurs destinée à une diffusion internationale et devait renforcer l'attractivité de la nouvelle plateforme de streaming Salto. Nous fûmes également intrigués par la manière dont ses concepteurs présentaient le projet, résolument ancré dans les paysages miniers du Nord-Pas-de-Calais mais en promettant de revisiter, de moderniser l'œuvre de Zola (et de Berri) et de sublimer les sites et paysages du Bassin minier. Dans leur communication, ils revendiquent un cousinage avec la série *Peaky Blinders* diffusée par la BBC qui, comme nous l'expliquions en introduction, a généré des flux de ciné-tourisme nouveaux qui ont largement bénéficié au Black Country Living Museum – qui sut répondre à la demande de curieux et de fans souhaitant découvrir et s'immerger dans les décors industriels de la série (*figure 135*)⁸⁵². Ce nouveau « moment *Germinal* » constituait donc un temps précieux pour mesurer un éventuel effet de la série sur la fréquentation d'Arenberg.

Figure 135 : L'invitation à visiter les décors de la série *Peaky Blinders*

Film & TV Location



Visit the Museum and you may well be walking on the set of one of your favourite films or TV series!

Source: page d'accueil du site Internet de Black Country Living Museum, consulté le 07/03/2021.

⁸⁵² Témoignage de Laura Wakelin, Deputy Chief Executive (Communications & Marketing), Black Country Living Museum, in VisitEngland Creative England, *Film Tourism: What is it, and how can you maximise the benefits?*, 2020, consulté le 23/4/2022, URL: <https://www.filminginengland.co.uk/wp-content/uploads/2020/09/ScreenTourismToolkit.pdf>

Nous avons vu que la série fut pensée localement, notamment au sein de la communauté d'agglomération, comme une vitrine inespérée pour promouvoir le pôle, auprès du public peut-être, mais d'abord auprès des médias et des professionnels du cinéma et de l'audiovisuel. Une récupération touristique fut toutefois bien envisagée dès le moment du tournage : l'office de tourisme est invité à faire quelques prises de vue, à étudier la possibilité et l'intérêt de la conservation de certains éléments de décors ; ceci est d'autant plus souhaitable que, au moment où la commission de sécurité impose la fermeture de la galerie exposée, principale attraction proposée aux visiteurs, le tournage s'accompagne de la construction sur le site même d'une nouvelle galerie (qui ne put toutefois y être conservée pour les mêmes raisons de sécurité).

Notre étude impliquait de pouvoir sonder les visiteurs du site au moment de la diffusion de la série sur France 2 – même si une partie confidentielle du public a pu y accéder quelques semaines avant sur Salto. Nous avons construit notre projet dès l'été 2021, sans savoir à quelle date précise l'œuvre serait programmée à la télévision. Nous nous sommes rapproché pour cela de l'office de tourisme de la Porte du Hainaut qui s'est montré intéressé par notre questionnement et par les résultats d'une telle enquête. Madame Virginie Dejonghe-Brusca, qui nous a accueilli, nous a aidé à monter et mener cette étude, avec le concours de l'association de défense et de protection du patrimoine historique et culturel de Wallers-Arenberg.

L'une des difficultés fut de toucher les visiteurs qui peuvent accéder au site par de multiples points de passage. Rappelons d'abord que ce dernier est ouvert et qu'il est possible de découvrir les lieux (du moins les extérieurs) en toute autonomie. Il n'était toutefois pas envisageable d'assurer une présence constante aux grilles de la fosse et, à vrai dire, la fréquentation individuelle et autonome du site est relativement rare. Les visites passent donc essentiellement par une réservation. Le calendrier de l'enquête fut contraint à la fois par la date de diffusion à la télévision (du mercredi 27 octobre au 10 novembre, à raison de 2 épisodes par semaine), les dates des visites guidées et la disponibilité de l'office de tourisme et des personnes chargées des réservations.

L'enquête fut menée entre le 26 octobre 2021, soit deux jours avant la diffusion, et le 12 novembre. Pendant cette période, les visites étaient essentiellement assurées, les mardis et jeudis, par l'association de défense et de protection du patrimoine historique et culturel de Wallers-Arenberg. Les visiteurs interrogés ont procédé à une réservation en ligne ou se sont présentés à l'un des différents points d'accueil où les questionnaires ont été diffusés : le Bureau d'informations touristiques de Saint-Amand-les-Eaux et le Point d'informations mobile des

thermes de Saint-Amand ; des questionnaires ont également été déposés à l'antenne de l'office du tourisme sur le site d'Arenberg.

Puisque nous étions dans l'impossibilité d'assurer une présence quotidienne sur ce site pendant cette période, l'office de tourisme a accepté de prendre en charge la diffusion des questionnaires au fil des réservations. Nous avons découpé notre étude en deux volets. Le premier vise à mesurer l'éventuel rôle joué par la diffusion de la série dans la décision individuelle de visiter le site (*figure 136*). Nous avons choisi de nous limiter ici à une seule question fermée qui pourrait être posée rapidement par les personnels d'accueil et dont la collecte serait tout aussi rapide (date de la visite et croix dans la colonne correspondant à la réponse donnée). Cette question a été intégrée au formulaire de réservation en ligne pendant la période (76 réponses⁸⁵³). Le second volet permet d'évaluer plus précisément, selon le profil du visiteur, son rapport à la série mais aussi son intérêt pour les tournages accueillis sur le site et sa connaissance des nouvelles fonctions de ce dernier. Nous étions conscients de son caractère plus chronophage qui peut décourager les visiteurs et de la charge de travail supplémentaire qu'il imposerait aux conseiller(e)s en séjour. Il fut donc proposé sur la base du volontariat, soit en version papier, soit en version numérique (34 personnes s'y sont soumises).

La fréquentation touristique du site d'Arenberg est irrégulière et concerne quotidiennement des groupes relativement modestes de quelques dizaines de personnes, rappelant que ce n'est pas la fonction première du site. Il serait ainsi imprudent d'établir un lien de causalité entre le rythme de fréquentation et la diffusion de la série⁸⁵⁴. Cette fréquentation varie selon l'offre de visites, la période de l'année (vacances scolaires ici, week-end), les événements organisés (journées du patrimoine), le profil des groupes (scolaires, entreprises, associations...) qui ont réservé.

Il est plus intéressant de sonder les motivations des visiteurs qui se sont présentés pendant la période. Près de la moitié d'entre eux déclarent que la diffusion de la série a joué un rôle essentiel (19,7 %) ou parmi d'autres facteurs (28,9 %) dans leur décision, permettant de parler d'un « effet *Germinal* ». En retirant le groupe de motards inscrit le 28 octobre, cette proportion avoisine même les 60 %. Si les effectifs concernés sont faibles, la part des visiteurs venus en raison de la série (en rose sur le graphique) n'est pas négligeable : ils représentent 19 % des visiteurs qui se présentent le 28 octobre, 100 % les 29 octobre et 12 novembre, 58 % le 4

⁸⁵³ Voir les résultats de l'enquête en annexe (annexe 6 p. 904).

⁸⁵⁴ Le pic du 28/10 s'explique ainsi, en partie, par l'accueil d'un groupe de 12 motards qui avait procédé à une réservation pour cette date bien avant la diffusion.

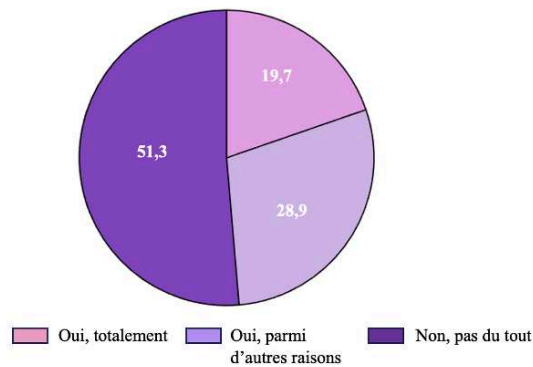
novembre ; la part devient bien plus forte encore lorsqu'on intègre les sondés qui mentionnent la diffusion de la série parmi d'autres motivations.

Figure 136 : L'impact de la série *Germinal* sur la fréquentation du site d'Arenberg Creative Mine

Question posée : la diffusion de la série *Germinal* à la télévision a-t-elle joué un rôle dans votre décision de visiter le site aujourd'hui ?

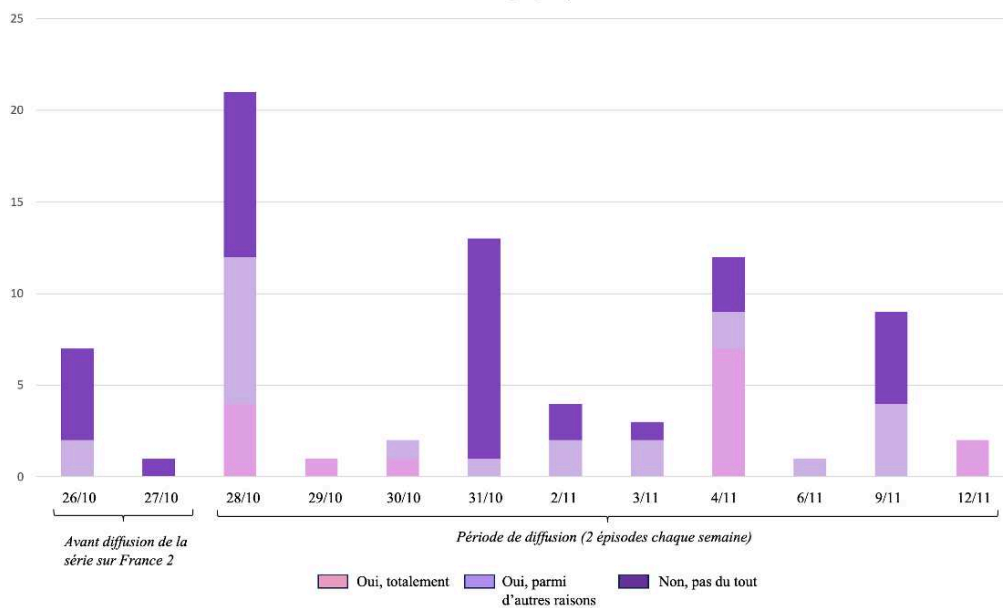
Total des réponses : 76

Résultat, en % :



Évolution des résultats en fonction de la date de la visite :

Nombre de réponses



Sans politique de promotion particulière de la part des acteurs du site, l'œuvre diffusée alimente donc un désir de visiter ce décor bien visible et valorisé à l'écran (pour 85,3 % des sondés qui ont vu la série) ; ajoutons que ce désir a également pu être nourri par la forte médiatisation qui a accompagné le tournage puis la diffusion, mettant régulièrement l'ancienne fosse à l'honneur

(de France 2 à *La Voix du Nord*)⁸⁵⁵. Nous notons un pic des réponses positives après chaque diffusion de nouveaux épisodes. Ces ciné-touristes viennent voir un site dont la figuration à l'écran a suscité un désir de déplacement. Il y a donc bien un effet de la série sur la fréquentation du site, plus net que ce que nous avons envisagé.

L'enquête n'a pas pu être menée sur un temps plus long ; il est très probable que ce petit « effet *Germinal* » ait été, contrairement à celui de *Peaky Blinders*, de courte durée pour plusieurs raisons. D'une part, si « l'effet » est réel au moment de la diffusion et accroît la fréquentation, les effectifs concernés restent modestes et les visiteurs viennent essentiellement d'une région voisine. La série *Germinal* est par ailleurs une œuvre close – sans suite prévue – et, après sa diffusion, son évocation dans les médias s'estompe ; même si elle connaît un certain succès d'audience et inspire des critiques globalement positives, elle ne suscite pas un engouement singulier au sein d'une communauté de fans. Enfin, aucune démarche n'est entreprise pour tenter d'en prolonger le souvenir ou d'en garder de nouvelles traces qui seraient valorisées ; il n'y a pas de communication sur ce point, comme si l'essor de la fréquentation touristique ne constituait toujours pas un enjeu majeur.

La seconde phase du questionnaire permet d'approfondir la réflexion. La majorité des visiteurs découvrent Arenberg pour la première fois, dans le cadre de déplacements touristiques aux formes très variées (sortie locale, visite guidée des sites de la région) ; la manière dont les réponses ont été recueillies ne nous permet pas de savoir, ou de manière imparfaite, si les 27 personnes qui viennent ici pour la première fois sont celles pour lesquelles la série a joué un rôle, majeur ou exclusif ; soulignons toutefois que cette fiction peut parfaitement conduire des personnes qui connaissent déjà le site à le redécouvrir avec un nouveau regard.

Nous notons un net contraste avec les résultats de l'enquête menée auprès des riverains : une grande partie des sondés (50 %) connaissent la fonction actuelle du site – sans doute parce qu'ils se sont renseignés en amont de la visite ; ils sont très majoritairement capables de citer, avant même que ne commence leur visite, des tournages qu'il a accueillis (85,3 %) ; dans l'esprit de la majorité des sondés, le site visité est bien – aussi – un lieu de tournage. On vient donc découvrir un site minier qui est également le décor de *Germinal* (le film comme la série), un patrimoine exceptionnel qui a été et est toujours un lieu de cinéma.

9 personnes seulement ont vu la série, même si beaucoup plus en ont entendu parler (67,7 %) – ce qui peut suffire à alimenter un intérêt pour le site ; en dépit de la très forte médiatisation,

⁸⁵⁵ Cela peut d'ailleurs expliquer pourquoi deux personnes estiment que la série a nourri leur désir de visite avant même sa diffusion sur France 2.

beaucoup (61,8 %) ignorent pourtant – sur un échantillon toutefois réduit – que la série a été tournée ici⁸⁵⁶. Si le film de Berri garde une place à part, il semble ainsi évident que l'accueil des tournages (même très médiatisés) est peu exploité par les acteurs de la mise en tourisme d'Arenberg et qu'une grande partie du public en découvrira l'existence – si un guide y fait allusion uniquement – au hasard de la visite.

Pour ceux qui ont vu la série, elle met clairement en valeur le site et valorise son architecture, ses dimensions. Le calendrier du questionnaire ne permettait pas de réinterroger les personnes sondées et ayant vu la série après leur visite pour évaluer le bilan de cette expérience et savoir si l'offre proposée avait répondu à une éventuelle attente de ciné-touriste. Toutefois, la conformité entre le site patrimonial et l'image qu'en renvoie la série (laquelle exploite fortement ce « décor » réel, certes « sali » et modifié par quelques effets spéciaux) et la médiation des guides qui répondent volontiers aux questions, limitent ici, nous semble-t-il, les risques d'une éventuelle déception.

Arenberg Creative Mine est bien un pôle d'excellence régional de cinéma, un haut lieu de production audiovisuelle et cinématographique, qui compte dans l'organisation spatiale de la filière image et qui a des effets d'entraînement ; il peut aussi, sans le moindre doute, être considéré comme un espace ciné-touristique de mieux en mieux connu ; pourtant, les flux touristiques qu'il suscite sont intermittents, modestes, inégalement et diversement reliés à sa dimension cinématographique, l'offre touristique manquant encore de lisibilité. L'impact (économique en particulier) de ces mobilités (ciné)touristiques sur le site comme sur ses environs reste très limité.

Si l'offre ciné-touristique est diluée, relativement peu valorisée, elle existe et contribue, sans être véritablement pensée comme centrale, à la singularité et à la reconversion de ce site patrimonial sur lequel nous reviendrons dans le dernier chapitre.

À bien des égards, Arenberg Creative Mine, lieu de tournages, de décors exceptionnels, de studios, d'événements en lien avec le cinéma, dispose d'atouts et de ressources qui pourraient en faire, selon nous, un pôle ciné-touristique. Il est intéressant de noter qu'une forte majorité des sondés (plus de 85 %) seraient intéressés par une visite des lieux de tournage sur le site.

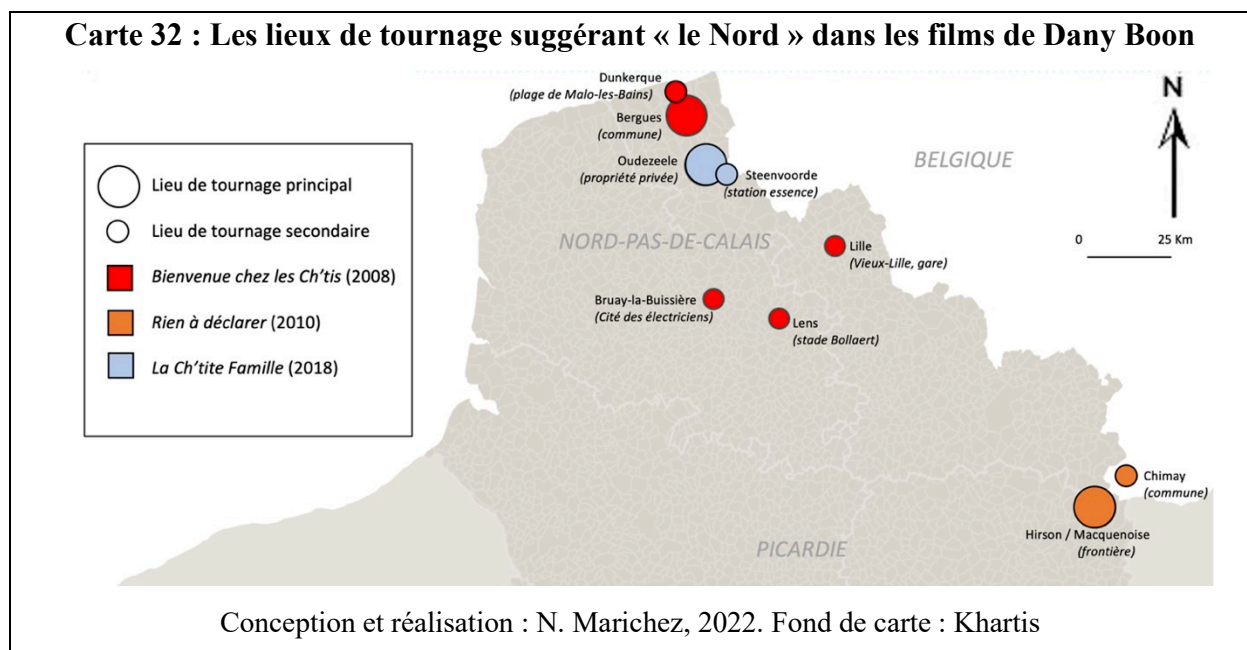
⁸⁵⁶ Notons que cela éveille la curiosité de quelques personnes qui la visionneront après la visite.

1.2 Un « effet Bergues » ? : les films de Dany Boon comme vecteurs de ciné-tourisme

La sortie du film *Bienvenue chez les Ch'tis* en février 2008 fait presque aussitôt de la ville de Bergues un pôle ciné-touristique sans équivalent dans la région, amenant depuis les journalistes à spéculer sur la répétition d'un « effet Bergues » à chaque tournage de Dany Boon dans le Nord-Pas-de-Calais.

En dépit de l'image discutée qu'ils renvoient du Nord, les films de ce réalisateur, objets de recherche *a priori* audacieux, sont en effet des comédies populaires « à prendre au sérieux » (Mouren, 2020) qui peuvent manifestement agir sur la touristicité des espaces qu'elles dépeignent.

Nous nous appuyons pour mener cette réflexion sur trois comédies de et avec Dany Boon dont l'intrigue se déroule dans « le Nord » – et en Wallonie pour l'une d'entre elles – et qui y furent effectivement tournées entre 2007 et 2017 (carte 32). Elles furent aussi ses plus grands succès en salle puis à la télévision⁸⁵⁷ : *Bienvenue chez les Ch'tis*, *La Ch'tite famille*, tournée dix ans plus tard et qui fut présentée comme la « suite » du précédent opus et, sorti entre ces deux films, *Rien à déclarer* (2010), autre comédie dont l'humour naît du décalage culturel entre, cette fois, les douaniers du nord de la France et les douaniers wallons (Benoît Poelvoorde) au moment de la dévaluation de la frontière franco-belge.



⁸⁵⁷ D'abord *Bienvenue chez les Ch'tis*, film français le plus vu en salle avec 20,4 millions de spectateurs, puis *Rien à déclarer* (8,1 millions) et *La Ch'tite famille* (5,6 millions). Le premier offre à TF1 sa meilleure audience en 2010 (14,4 millions de téléspectateurs, 51 % de part de marché) ; le succès est aussi net lors de la première diffusion des deux autres films (9,8 millions de téléspectateurs, 6,8 millions pour le second).

Dans les trois cas, Dany Boon y filme des marges du territoire français fictives en mobilisant des clichés qui, d'une certaine façon, peuvent en retour nourrir la marginalité voire la stigmatisation des espaces scénographiques. Pourtant, ces films ne sont pas nécessairement vecteurs de « topophobie » et ont inspiré sur certains lieux de tournage des stratégies de mise en (ciné)tourisme originales.

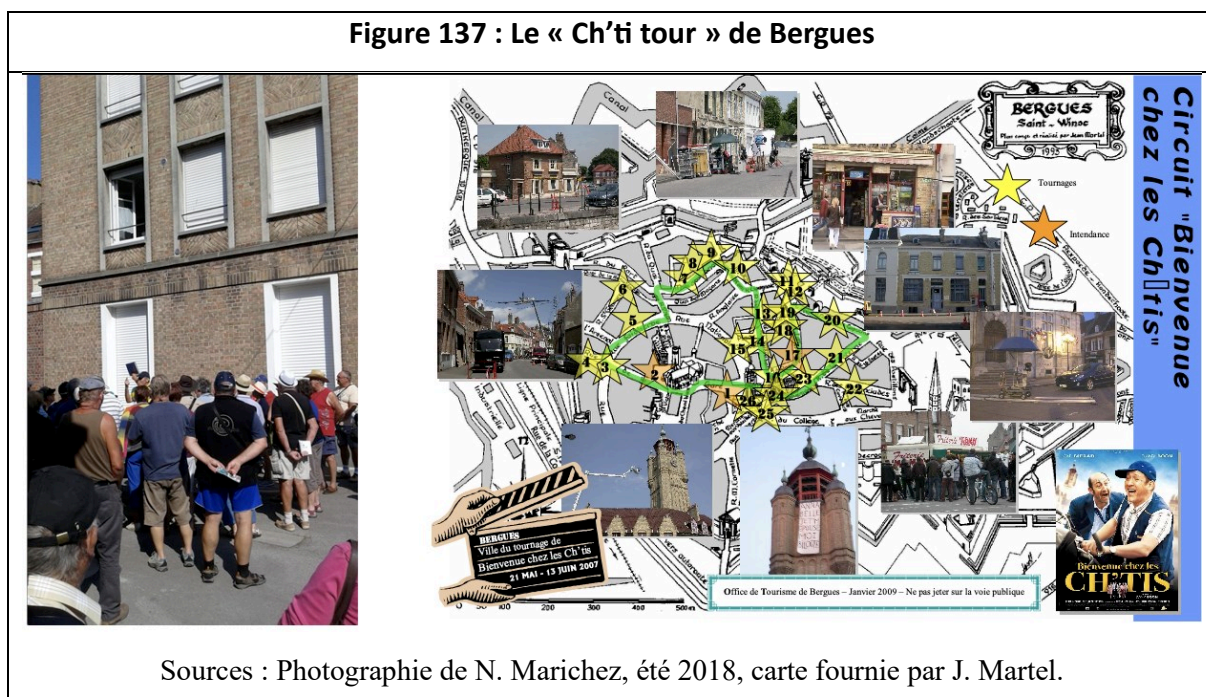
1.2.1 Le pôle berguois, « modèle » d'exploitation touristique d'une œuvre ancrée dans « le Nord »

Le succès spectaculaire et inattendu de *Bienvenue chez les Ch'tis* dès février 2008 génère très vite des flux de touristes vers la petite ville de Bergues (3 600 habitants), à une dizaine de kilomètres au sud de Dunkerque ; l'office de tourisme, qui recensait 4 000 visiteurs en 2007, en comptabilise ainsi 37 000 l'année de la sortie du film.

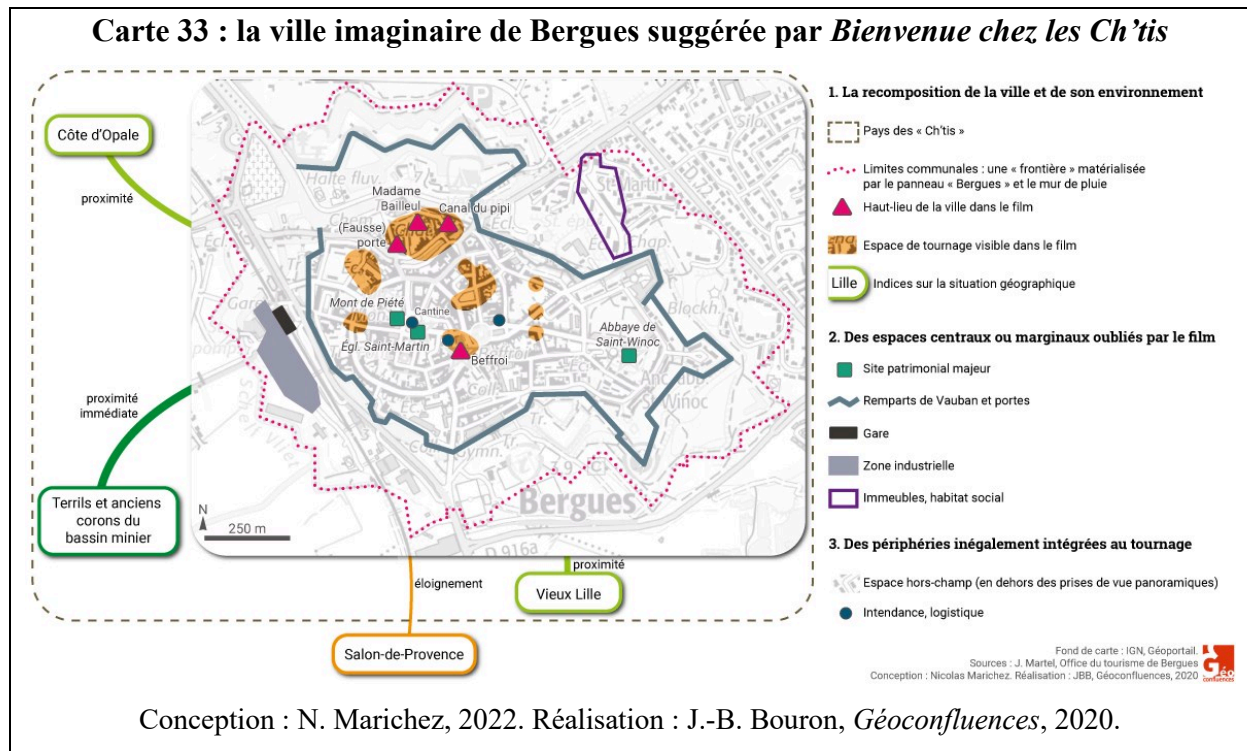
❖ Acteurs, stratégies et espaces du ciné-tourisme à Bergues

Dès mars 2008, la municipalité mène une stratégie d'exploitation de ces flux ciné-touristiques spontanés et disproportionnés qui permet d'assurer la réussite de « la mise en tourisme de l'imaginaire cinématographique » (Laffont, Prigent, 2017).

L'office de tourisme propose d'abord le Ch'ti Tour (*figure 137*), une visite guidée sur le thème du film.



Le circuit permet de réguler le flux de curieux qui déambulaient dans les rues. Pendant 1h30, les touristes suivent un parcours de 800 mètres en forme de boucle partant du beffroi et reliant les principaux lieux de tournage, dessinant ainsi les contours de la « ville fake » (Ruggeri, 2020) mise en scène par Dany Boon (*carte 33*).



La médiation du guide aide le visiteur à retrouver au sein de la ville réelle les multiples espaces aperçus dans le film, mêlant dans sa présentation secrets de tournage, rappels de scènes et de répliques, initiations au picard, dans une bonne humeur qui prolonge celle du film et qui fut peut-être l'une des raisons de son succès. Ce « Ch'ti Tour », qui séduit 500 visiteurs le jour de son lancement, attire vite l'attention des médias⁸⁵⁸ et permet à la ville d'obtenir une Marianne d'or saluant la manière dont elle a su tirer parti du film pour développer son offre touristique⁸⁵⁹. Cette offre est sans doute facilitée par une circulation des savoirs en matière de ciné-tourisme : Jacques Martel, son concepteur, confie⁸⁶⁰ qu'il avait échangé avec le régisseur du film à propos des effets possibles du tournage en pensant aux précédents créés par *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (J.-P. Jeunet, 2001) dans le quartier Montmartre (Vergopoulos, Bourgatte,

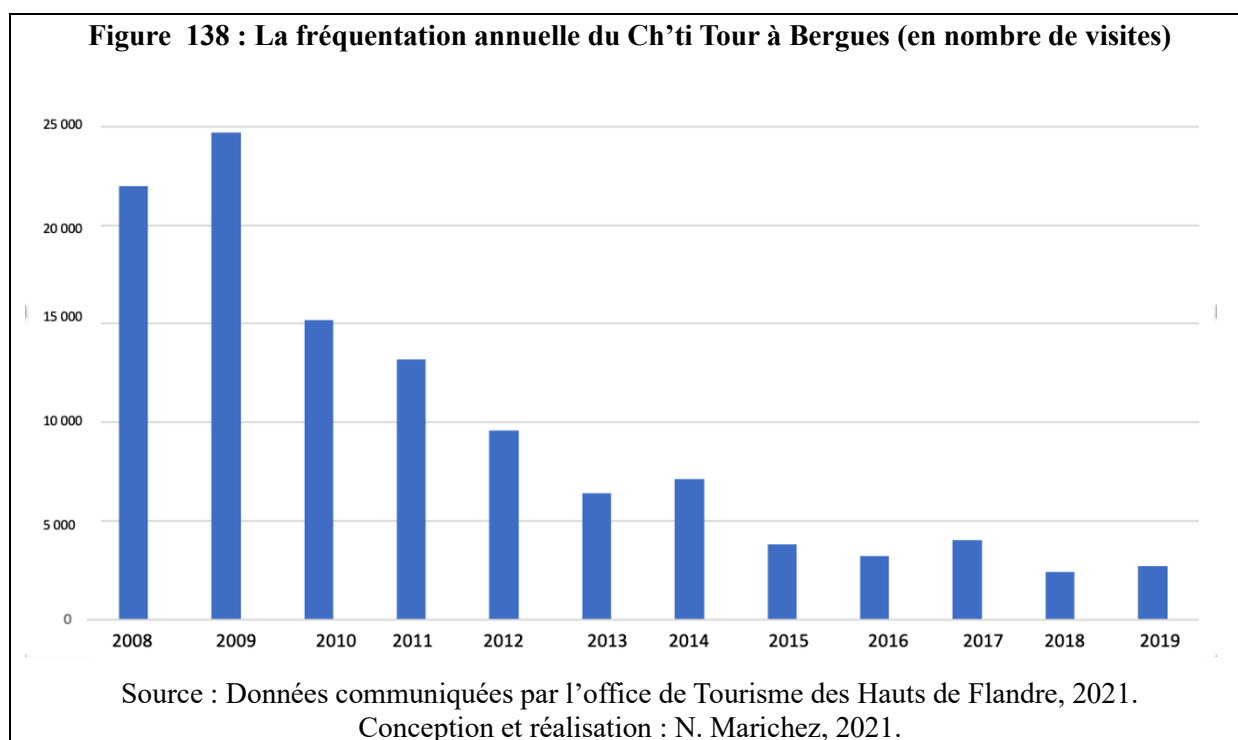
⁸⁵⁸ L'émission « Zone interdite » ou encore « Sept à huit » qui titre « Bergues prend des airs d'Universal Studio ».

⁸⁵⁹ Ce trophée national créé en 1984 récompense les actions originales menées par les collectivités locales en matière de développement ou d'engagement citoyen.

⁸⁶⁰ Entretien avec l'auteur le 19/06/2021.

2011) ou par le film *Camping* (F. Onteniente, 2006) sur le camping de la Dune à La Teste-de-Buch.

Manifestement et paradoxalement, la « marginalité » associée à la ville et avec laquelle le film s’amuse pour provoquer le rire du spectateur attire les curieux⁸⁶¹. Les inscriptions au « Ch’ti tour » permettent de dégager quelques caractéristiques du ciné-tourisme qui commence alors. Celui-ci se distingue nettement par les effectifs qu’il mobilise (*figure 138*) et par la plus grande diversité de nationalités qu’il attire dans la ville (de nombreux Belges d’abord, mais aussi des Suisses, des Allemands, des Américains ou même quelques Québécois ou Japonais⁸⁶²) ; ces ciné-touristes portent sur la ville un regard nouveau, cherchant d’abord à y retrouver la petite ville telle qu’elle est vécue et perçue par les personnages du film ; les lieux de résidence des personnages et de scènes dites « cultes » deviennent les espaces principaux de la visite.



Les ciné-touristes de Bergues ne sont pas nécessairement des fans qui connaissent toutes les répliques, mais ont le plus souvent vu et aimé le film, sans que cela ne soit indispensable pour prendre part au voyage proposé dans son univers. Pour beaucoup, il s’agit de revivre la bonne humeur du long métrage, ses scènes « cultes » (« C’est le Noooord », la tartine au maroilles

⁸⁶¹ La ville de Castellabate, dans la région du Cilento, qui est au cœur de l’adaptation italienne du film, *Benvenuti al Sud*, fait l’objet d’une curiosité touristique comparable (Brenu, 2023 : 7).

⁸⁶² Encore aujourd’hui, dans les reportages, les guides, dont J. Martel, aiment à évoquer les Coréens ou Brésiliens qui seraient venus visiter Bergues « spécialement pour voir le fameux beffroi » du film.

dans le café, la tournée alcoolisée du facteur etc.) de manière ludique, dans une ambiance bon enfant, en explorant la « ville amusante » dans le cadre d'un circuit divertissant. Pour G.-H. Laffont et L. Prigent (2017, p. 161), « les lieux qui réunissent une dimension de détente et de loisirs génèrent une relation positive dans laquelle les émotions, les sentiments et humeurs associés présentent des connotations relatives au bien-être et au plaisir » ; il nous semble que le ciné-tourisme inspiré de comédies, abordé avec une certaine légèreté, favorise cette positivité, renforcée par la dimension affective que les spectateurs ont attribué à l'espace lors de la projection du film.

De multiples signes et traces (Vergopoulos, Bourgatte, 2011) témoignent de l'émergence rapide au sein de la ville d'un espace ciné-touristique.

La Poste s'étant opposée à l'utilisation de ses locaux, l'équipe du film s'était repliée sur le bâtiment de l'agence de distribution GDF alors à l'abandon. Après le tournage, le bâtiment est cédé à la ville par GDF, dont le président suggère, lors de la cérémonie de remise des clés, la valeur nouvelle, touristique et presque patrimoniale, que le film a conférée au lieu :

« On m'a proposé de le revendre, mais je ne souhaitais pas en tirer profit et prendre le risque que ce bâtiment soit éventuellement détruit par un promoteur alors qu'il figure dans un film qui fait désormais partie du panthéon cinématographique français »⁸⁶³.

La plaque posée en juin 2008 sur la façade de la fausse Poste, place du Marché aux fromages, confère à ce bâtiment ordinaire une dimension *extraordinaire*⁸⁶⁴ voire patrimoniale (*photographie 30*) – qui le préserve d'ailleurs de la destruction à court terme.

La plaque dote le bâtiment d'une valeur nouvelle – garantissant paradoxalement aux yeux du ciné-touriste « l'authenticité » du lieu – et distingue durablement cet édifice assez banal et peu visible. La municipalité songe à exploiter les nouvelles potentialités que le film offre au lieu, envisageant d'abord une reconversion touristique. Dans la foulée du Ch'ti Tour, un musée du Film exposant des éléments de décor et divers accessoires et souvenirs⁸⁶⁵ y est inauguré en août

⁸⁶³ *La Voix du Nord*, avril 2008. Vidéo de la cérémonie : <<https://www.dailymotion.com/video/x5qi6o>>, consulté le 22 février 2023.

⁸⁶⁴ Grâce au cinéma, « ce qui était auparavant banal et sans intérêt (rue, place, bâtiment), acquiert un nouveau statut et une nouvelle ambiance simplement parce qu'il a été un lieu de tournage et parce qu'il a été associé à des gens célèbres » (Gravari-Barbas, 1999).

⁸⁶⁵ Le musée s'organise autour du bureau de Poste (avec la doudoune du directeur, le costume du facteur, un vélo sur lequel on peut prendre la pose, en attendant la création d'une fausse boîte aux lettres pour envoyer du courrier), la cuisine reconstituée de Madame Bailleul et une salle de projection aménagée pour évoquer l'histoire du carillon de Bergues. Pensé comme ludique et interactif, il doit permettre aux fans de revivre les scènes clés du film. Dans l'enthousiasme des premières semaines, on prévoit déjà l'invitation des têtes d'affiche, l'intégration progressive d'autres décors (le décor du carillon, la terrasse de la baraque à frites), ou encore la diffusion d'extraits du film.

2010 attirant 10 000 visiteurs jusqu'à sa fermeture définitive décidée quatre mois plus tard. Même si l'expérience fut éphémère, peu de films surent ainsi inspirer la création de musées autour d'eux⁸⁶⁶. On mesure ici à quel point le cinéma est bien capable de faire naître le désir de visiter des espaces qui n'existent pas mais qu'on va essayer de créer pour satisfaire cette demande, devenant ainsi un moteur de « la fabrication touristique des territoires » (Morice, p. 91)⁸⁶⁷.



Le poids du ciné-tourisme se lit, encore aujourd'hui, à travers une série de « marqueurs sibyllins » (Lageiste, 2006) dilués dans l'espace urbain. C'est d'abord le cas au sein de l'office de tourisme qui a créé sa propre marque, « Bin v'nu chez les Ch'tis », et propose de multiples produits dont le merchandising est inspiré du film. L'espace, situé au sein du beffroi, devient haut lieu du ciné-tourisme berguois, partiellement transformé en musée de substitution où sont rassemblés photographies et objets inspirés du film, apparaissant quasiment comme l'office de ce « pays des Ch'tis » imaginaire suggéré par Dany Boon (*photographie 31*). Significativement, son site Internet⁸⁶⁸ présente une rubrique intitulée « le film », sans qu'il soit utile d'apporter plus de précisions.

⁸⁶⁶ Notons que la commune de Saint-Tropez s'y essaye en 2016 avec l'inauguration d'un musée de la Gendarmerie et du Cinéma. À proximité d'une statue en bronze de Brigitte Bardot, regroupant des souvenirs de la saga des *Gendarmes*, proposant des expositions temporaires sur les stars et, en 2018, une projection en plein air d'une version restaurée du *Gendarme de Saint-Tropez*, ce site est clairement pensé comme un pôle de ciné-tourisme local.

⁸⁶⁷ En cela, la fausse Poste de Bergues rappelle les cas de lieux qui furent créés « en vrai » après avoir été inventés pour des fictions devenues « cultes », comme l'Hôtel du Nord parisien qui s'attacha à copier les décors intérieurs du film ou encore le *Rick's Café* de *Casablanca* (Staszak, 2021).

⁸⁶⁸ Consulté le 07/09/2018. Le site a été remanié depuis le rattachement de l'office de tourisme de Bergues à l'office de tourisme intercommunal des Hauts de Flandre en 2017.

Photographie 31 : L'office de tourisme berguois, espace ciné-touristique



Photographies : N. Marichez, été 2019.

Loin d'être uniquement pensées par la municipalité et l'office de tourisme, de multiples traces ou signes du film sont mis en scène par des acteurs privés, individus ou commerces, qui s'y associent et qui contribuent à une « ch'timisation » de l'espace (flamand) berguois – dans le centre surtout – , sorte de déclinaison locale de la « disneylandisation » (Brunel, 2006) (photographie 32).

Photographie 32 : Traces de la « ch'timisation » de l'espace urbain berguois



Photographies : N. Marichez, 2018.

À la sortie du film, de nombreux commerces s'adaptent en effet à la demande et convoquent l'univers filmique pour séduire une nouvelle clientèle : la fromagerie locale vend davantage de maroilles que de fromage de Bergues et voit son chiffre d'affaires augmenter de 70 % la première année, une pâtisserie crée un « beffroi de biloute » tandis que le charcutier dépose un brevet pour sa saucisse « tchio biloute », un gîte prend le nom de *Bienvenue chez nous*, les bistrots de la place proposent des menus « ch'ti » (frites, fricadelle, bière ch'ti soudain devenue la plus populaire), la boutique de lingerie « Passion » expose des photographiques du film en référence à l'une de ses scènes ; plus explicitement encore, *la Taverne Vauban* place sur sa devanture un mannequin évoquant le personnage de Dany Boon tandis que, entretenant le flou entre fiction et réalité, *le café de la Poste* indique l'impact causé par le vélo de Philippe Abrams qui, dans le film, s'y encastre au terme de sa tournée alcoolisée (*photographie 32*), bel exemple de « trace située » (Vergopoulos, Bourgatte, 2011).

Le film a un impact très net, nous l'avons vu, sur la notoriété de la ville, sur sa fréquentation touristique et sur son économie. Le ciné-tourisme berguois s'inscrit sur un temps long, même si les flux (*figure 138*) faiblissent naturellement au fil des années. En 2023, la fréquentation touristique reste sensiblement plus élevée qu'avant le film, le Ch'ti Tour existe toujours (représentant 78 % des visites guidées en 2014) et a intégré durablement les pages des guides touristiques. La même année, deux gîtes sont inaugurés au premier étage du beffroi, l'un d'eux, nommé le « Ch'ti appart », proposant une immersion dans l'ambiance du film de Dany Boon.

Si le ciné-tourisme peut être source d'externalités négatives et cible de critiques, elles furent somme toutes limitées à Bergues. Si, dans le cas d'espaces brutalement devenus ciné-touristiques, le site n'est pas toujours capable d'accueillir les foules qui s'y pressent, ce ne fut pas le cas ici, en dépit de quelques protestations ponctuelles – l'encombrement des rues et des parkings au plus fort de la fréquentation a pu nuire à certains commerces. La municipalité a su s'adapter pour faciliter le stationnement et fluidifier la circulation : création d'une zone bleue en centre-ville pour libérer les places, accueil des bus de tourisme dans le cœur de ville.

D'autres effets négatifs peuvent être mal vécus par les résidents d'un espace devenu ciné-touristique : accidents, surfréquentation, inflation des magasins et produits de souvenirs, perte d'intimité et de qualité de vie, hausse éventuelle des prix etc. Le comportement de certains ciné-touristes confondant décor et lieu de vie peut être perturbant ou envahissant. À Bergues, lors de notre première participation au Ch'ti tour, nous ressentons la bienveillance des passants et des habitants, au pire indifférents ; certains klaxonnent et saluent le guide, lancent un « salut

biloute », acceptent patiemment le passage du cortège ; des habitants sourient ou adressent des signes depuis leurs fenêtres ; c'est à peine si la bande d'adolescents réunie près de la Place du Marché aux Fromages s'étonne d'entendre le guide entonner à haute voix *Le P'tit Quinquin*. Il y a aussi, discrètement, une certaine lassitude qui se manifeste par la fermeture des rideaux ou des stores à l'approche du groupe⁸⁶⁹. On devine les contraintes qui constituent le revers du ciné-tourisme berguois ; un automobiliste exprime son agacement, causé par les traversées et attroupements dans des rues parfois étroites, même si le guide assure en souriant que de telles réactions sont rares... et proviennent bien souvent d'automobilistes étrangers à la commune. Chaque jour ou presque, des maisons sont montrées au public, comme celle de Madame Bailleul (où vit l'ancien directeur de l'office de tourisme, forcément bienveillant). Tous nos interlocuteurs insistent toutefois sur l'attitude positive des habitants qui jouent volontiers le jeu. Jacques Martel précise même que le propriétaire d'une maison qu'il avait oubliée dans la construction de son Ch'ti tour lui signala son erreur et demanda à être intégré dans le circuit. La superposition de l'espace ciné-touristique et de l'espace vécu au quotidien pose d'autres problèmes. Les habitants sont condamnés, comme sur tout lieu touristique sans doute, à jouer les ambassadeurs du territoire, indiquant où se trouvent la Poste, le canal « du pipi », les maisons des célébrités... Le risque le plus évident réside dans l'enfermement du territoire dans une image simplifiée/simpliste, stéréotypée, voire stigmatisante. Cela concerne d'autant plus les petites villes ou villages où les opportunités de tournages sont rares, qui risquent donc d'être figées dans une représentation unique et caricaturale.

❖ *Faire de la marginalité une ressource (ciné)touristique*

À Bergues, autorités locales et population ont globalement accepté d'assumer et d'exploiter la « marginalité » partiellement associée à la ville dans la comédie, ce qui n'était pourtant pas sans risque.

D'abord, Bergues pouvait être assimilée et réduite à la marge mise en scène dans le film. Dès le générique, la caméra survole une carte routière en partant du sud de la France, forcément lumineux et ensoleillé (Salon-de-Provence), suivant un interminable trajet qui débouche finalement sur un panneau indiquant le nom de la ville. L'entrée du personnage de Philippe Abrams dans celle-ci implique un franchissement brutal de frontière(s), psychologique,

⁸⁶⁹ Même si l'existence du Ch'ti tour est aussi la meilleure garantie contre les excès que peuvent occasionner des ciné-touristes solitaires explorant la ville.

climatique (la pluie s'abat sur le personnage dès son arrivée dans le Nord), culturelle, le personnage heurtant très vite avec sa voiture un cycliste, un « marginal » de ce pays des Ch'tis dont il ne saisit pas le moindre mot⁸⁷⁰. L'arrivée à Bergues fait ainsi basculer le receveur des Postes dans un autre monde dont il ne maîtrise pas les codes, dans une marge qu'il redoute, au contact de « marginaux » qu'il aborde avec incompréhension et condescendance. La marginalité socio-économique du Nord est bien suggérée (les friches minières) mais reste implicite, comme tenue à distance pour rester dans un registre « joyeux ». Paradoxalement, dans sa mise en scène de la marge, Dany Boon écarte ainsi les éléments qui constituent pourtant des défis pour la région (le chômage, la précarité, l'immigration). Une telle présentation de la ville, quelle que soit la sympathie attribuée aux personnages, aurait alors pu susciter davantage de « topophobie » que de « topophilie » (Pleven, Pinto, 2019).

Le film, par ailleurs, fait clairement de Bergues le cœur du « pays des Ch'tis » ce qui, nous l'avons vu, pose un sérieux problème géographique. Il faut aussi rappeler que Bergues, avant le film, était, certes dans une moindre mesure, une destination touristique grâce à son patrimoine, ainsi présentée, par exemple, par le *Guide vert* de 2005 :

« Son canal intérieur lui a valu le surnom de 'petite Bruges du Nord'. On y retrouve l'atmosphère de la cité flamande, ses rues sinueuses, ses vastes places et ses quais silencieux. Ancienne rivale de Dunkerque, la ville fut très endommagée en 1940. Brillamment reconstruite, avec ses demeures en briques ocre jaune, ses petites chapelles et ses tuiles rouges, elle conserve son caractère sobre et harmonieux »⁸⁷¹.

La « ch'timisation » impulsée par le film aurait donc pu être perçue comme une menace pour la ville, pour son image touristique voire pour son identité, attirant des foules venant la voir pour ce qu'elle n'est pas. Ces risques ont pourtant été acceptés sans grand débat. Bergues a globalement choisi d'assumer le quiproquo géographique et culturel et de mettre en scène son identité filmique. Paradoxalement, le décalage entre l'espace suggéré dans le film et l'espace vécu par les habitants était si évident que ces derniers ne pouvaient pas se sentir stigmatisés. Comme l'explique Sylvie Brachet, le film a fait de Bergues « un décor de théâtre » sur lequel les habitants ont accepté de jouer les Ch'tis qu'ils n'étaient pas sur le mode de la farce, dans une tradition carnavalesque si populaire localement⁸⁷². Notons d'ailleurs que le public,

⁸⁷⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=T_H4aB5vtmE>, consulté le 04/03/ 2023.

⁸⁷¹ *Le Guide vert, Picardie-Flandres-Artois*, Paris : Michelin, 2005, p. 141.

⁸⁷² Entretien pour France 3 Lille, *Le Mag*, 20/06/2012 : « Ça aurait pu certainement être un piège. Ce qui nous a sauvé, c'est que Bergues a été utilisé comme un décor de théâtre : on a fait jouer des Ch'tis dans une ville qui n'est pas ch'ti puisque la ville ici est flamande et ça ajoute un petit côté quiproquo qui fait que les gens ne se sont jamais sentis prisonniers d'une image, l'image véhiculée du ch'ti qui est un petit peu simpliste quand même ».

régulièrement composé en partie de « véritables » Ch'tis, n'est pas dupe de la situation et s'en amuse.

Les aspects les plus polémiques du film, ceux qui contribuent à suggérer la marge, sont finalement ceux que Dany Boon est allé chercher en dehors de Bergues mais qui ne s'y trouvent pas en réalité (la cité minière et son terroir, l'accent et le folklore ch'ti). Le rapport bénéfice-risque penchait donc nettement en faveur d'une exploitation du ciné-tourisme. Le fait que la population ait participé au tournage pendant plusieurs semaines, que la municipalité ait su limiter les externalités négatives du ciné-tourisme, que la production du film ait facilité les initiatives menées, contribuent aussi à expliquer le succès durable de cette stratégie.

Sur le temps long, la place à accorder au souvenir du film a toutefois fait l'objet de désaccords locaux. Il nous semble que deux stratégies ont fini par s'opposer au fil de la décennie.

D'un côté, l'office de tourisme est devenu le bastion du ciné-tourisme local et une sorte de temple à la mémoire du film⁸⁷³, certains de ses membres regrettant un manque de reconnaissance à l'égard de Dany Boon. D'un autre, une partie des élus, parfois soupçonnés de vouloir « tourner le page », semble avoir voulu éviter que l'offre touristique soit trop centrée sur le film⁸⁷⁴. Le potentiel ciné-touristique n'est donc que partiellement exploité ; ainsi, les éléments de décor utilisés dans l'éphémère musée du Film ne sont pas exposés et, si l'anniversaire des dix ans de l'œuvre donna lieu à un événement local, les silhouettes en inox des personnages commandées par la Communauté des Hauts de Flandre à cette occasion restent depuis au milieu des cartons. De même, les références au film sont devenues minces sur le site Internet de la commune (même si celui de l'office des Hauts de Flandre lui accorde une plus grande place).

Ces désaccords rappellent, comme l'ont montré Maria Gravari-Barbas et Vincent Veschambre à propos du festival d'Angoulême (Gravari-Barbas, Veschambre, 2005), que l'inscription spatiale durable d'un événement (ici, le souvenir de l'événement que fut le tournage du film) constitue bien « un enjeu d'appropriation de l'espace » qui peut être source de débats locaux. Les limites apportées à la « ch'timisation » de l'espace peuvent alors

⁸⁷³ Sur Tripadvisor (consulté en mars 2019), le lieu est classé à la deuxième place des « activités à Bergues », donnant lieu à 135 commentaires, essentiellement de Français et de Belges, dont 33 % font explicitement référence au film ou au Ch'ti tour.

⁸⁷⁴ La maire de l'époque, S. Brachet, nous confie toutefois un regret, celui d'avoir refusé à Jean-Paul Dambrine d'installer sur la place de Bergues sa friterie *Chez Momo*, proposition jugée contraire à la réglementation sur les friteries ambulantes, interdites dans la ville à l'époque notamment car jugées incompatibles avec l'image qu'on souhaitait donner de la ville (entretien avec l'auteur, le 19/06/2019).

provoquer une frustration chez certains ciné-touristes explorant la ville en autonomie, comme en témoigne cette réaction déposée sur le site Tripadvisor :

« Que dire, on a trouvé le bureau de poste mais on cherche toujours la baraque à frites, la friperie quoi ! Si vous allez à Bergues pour revivre Bienvenue chez les Ch'tis, vous allez être déçus.... La ville est vide, voire morte, étonnant pour un 14 juillet. Quelques touristes mais bon, ça fait pas recette ! [...] faudra qu'on m'explique car, avec une telle renommée, je ne comprends pas comment la ville n'en profite pas un minimum⁸⁷⁵. »

Bienvenue chez les Ch'tis a eu un impact majeur et durable sur la notoriété et la touristicité de Bergues⁸⁷⁶, devenue un pôle ciné-touristique de la région. Le film a conforté son statut de destination touristique, a généré des retombées économiques exceptionnelles⁸⁷⁷, a contribué à transformer l'espace. L'impact singulier du film sur la ville a amené les journalistes à parler d'un « effet Bergues » dont on a alors attendu la répétition à chaque fois que Dany Boon tournait dans la région.

1.2.2 Un « effet Bergues » vecteur de démarginalisation : le projet mené à Hirson/Macquenoise

L'espace diégétique de *Rien à déclarer* (2010) s'articule autour d'une frontière traversant le territoire fictif de Courquain-Koorkin, toponyme évoquant ceux de la frontière franco-belge ; il est dépeint comme une marge frontalière (que suggère le nom du restaurant, le *No man's land*) dont l'organisation est chamboulée par l'ouverture des frontières internes de l'Union européenne.

Le lieu de tournage, entre Hirson et Macquenoise (section de la commune de Momignies), a été choisi pour des raisons pratiques : il est traversé par deux routes parallèles qui contournent les friches douanières, ce qui permettait d'en bloquer une sans stopper les flux quotidiens. Nous avons vu que, dès l'annonce du tournage de ce film qui suivait *Bienvenue chez les Ch'tis*, plusieurs acteurs des municipalités de Hirson et de Momignies mènent une réflexion sur la manière de tirer profit de l'événement. En amont, ils ont étudié la stratégie menée à Bergues et

⁸⁷⁵ Bernard M., Liège, Belgique, 20/07/ 2017, *Tripadvisor*, <https://www.tripadvisor.fr/ShowUserReviews-g635577-d4787702-r503862596-Office_du_Tourisme_de_Bergues-Bergues_Nord_Hauts_de_France.html>, consulté le 17 mars 2023.

⁸⁷⁶ Dès 2008 cependant, le Comité régional du tourisme du Nord-Pas-de-Calais constate que « l'effet Bergues » reste limité géographiquement à la Flandre française et largement concentré dans les murs de la ville. Les visiteurs sillonnent peu l'espace environnant, comme si le ciné-tourisme favorisait une fréquentation en saut de puce profitant peu aux espaces voisins.

⁸⁷⁷ L'ampleur de ces retombées doit toutefois être nuancée. Elles ne suffisent pas, par exemple, à enrayer la baisse du nombre d'habitants (3 923 habitants en 2007 contre 3 729 en 2016) ni la chute du nombre d'entreprises créées (Insee, 2019).

ont négocié avec la société de production Pathé la conservation d'éléments du décor (l'enseigne *No man's land*, la signalétique frontalière, la Renault 4L « bodybuildée »), confirmant une circulation des savoirs en matière de ciné-tourisme à l'échelle régionale.

Un ancien bâtiment de la douane française racheté à l'État par la CC3R (Communauté de communes des Trois Rivières) accueillera un musée rassemblant décors et souvenirs du film, inauguré en 2011 et cogéré jusqu'en 2017⁸⁷⁸ par une structure française (la SEML Intégrale) et une autre belge (la Maison de la Botte du Hainaut) ; il est animé par André Meuniez, qui fut figurant dans le film.

L'espace ciné-touristique se prolonge au-delà du musée, de part et d'autre de la frontière. Un groupe de travail franco-belge conçoit des panneaux d'interprétation inspirés du film plantés sur l'ancienne place du Val d'Oise afin de capter l'attention des premiers visiteurs en attendant l'ouverture du musée voisin (*photographie 33*). Ces panneaux reviennent sur l'histoire de la frontière en croisant images du film et photos d'archives, favorisant en ce sens une forme de tourisme qui se situe à la croisée du ciné-tourisme et du tourisme patrimonial.

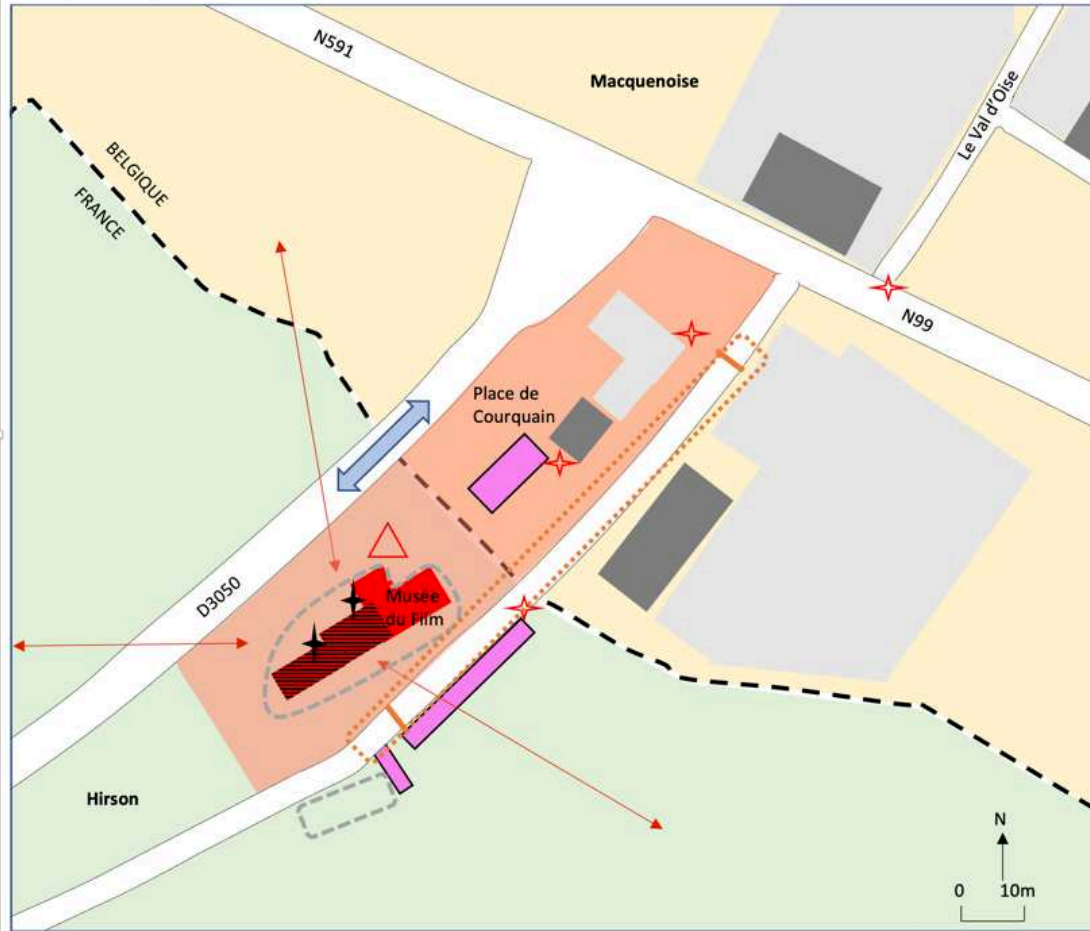


Plus largement, le projet impulse une réorganisation de l'espace transfrontalier (*carte 34*).

⁸⁷⁸ La réforme des Maisons du tourisme en Belgique amène, en 2017, les Belges à se retirer du partenariat, la SEML INTEGRALE assurant seule le fonctionnement de l'ancien poste de douane depuis juin 2017.

Carte 34 :

La construction d'un espace touristique sur la frontière franco-belge impulsé par le film *Rien à déclarer*



Conception et réalisation : N. Marichez, 2021.

Une marge frontalière transformée par la dévaluation des frontières internes de l'UE

- Frontière franco-belge dévaluée
- Commune de Hirson (Aisne)
- Macquenoise, section de la commune wallonne de Momignies
- Espace bâti
- Axe routier
- ↔ Flux transfrontalier accéléré par la disparition des contrôles douaniers
- Commerces belges dépendants de la frontière
- Bâtiments des douanes, totalement ou partiellement abandonnés

... choisie comme décor principal d'une comédie populaire

- ⋯ Tronçon de route bloqué pendant le tournage
- Barrière-décor rétablie le temps du tournage
- Élément de décor construit pour le film

Un tournage exploité et intégré au sein d'un projet de développement touristique

Un projet de ciné-tourisme

- △ Élément de décor conservé et exposé le long de l'axe principal (4L bodybuildée, barrières, enseigne du « no man's land »)
- ★ Panneau informatif jalonnant la place
- Musée du Film inauguré en 2011

Une recomposition du territoire frontalier ?

- ★ Signalétique annonçant l'entrée sur le lieu du tournage et sur le territoire de Courquain
- Place rebaptisée place de Courquain, lieu d'événements en lien avec le film

Des prolongements pour rester attractif

- ↔ Mise en réseau du site avec d'autres sites touristiques du « pays de Courquain »
- Espaces aménagés pour accueillir des escape games

Les acteurs locaux ont su ici surmonter une difficulté à laquelle se heurta plus tard le village d'Oudezeele (lieu de tournage de *La Ch'tite famille*) : les lieux réels ne sont pas évoqués dans le film, celui-ci se déroulant dans une ville fictive appelée Courquain. Une stratégie a alors été imaginée pour donner une matérialité à cet espace imaginaire, rappelant la capacité du cinéma à produire des lieux réels. Un site Internet est d'abord consacré à « Courquain » et à son musée ; sur place, un panneau crée l'illusion en souhaitant aux passants la « Bienvenue à Courquain ». La disposition de la signalétique le long de la route transfrontalière vise à capter l'attention des automobilistes pour les inciter à s'arrêter plus loin, sur la place, afin de visiter le musée (*photographie 34*). Ce dernier contribue ainsi à casser « l'effet tunnel » en suscitant un arrêt, le visiteur pouvant prolonger sa visite dans les commerces voisins qui tirent profit des discontinuités fiscales, économiques et culturelles que l'ouverture des frontières n'a bien entendu pas supprimées. Signe du rôle majeur attribué au film, le bourgmestre de Momignies va jusqu'à faire rebaptiser la Place du Val d'Oise en Place de Courquain. Le musée du Film devient alors une sorte d'office de tourisme de ce territoire de « Courquain » dont le nom s'affiche sur les produits dérivés vendus dans sa boutique. Tout est bien mis en œuvre pour faciliter une « boucle allographique » définie par H. Vergopoulos et M. Bourgatte (2011) « comme une écriture réciproque du lieu dans le film et du film dans le lieu ».

Photographie 34 : L'entrée dans Courquain



Photographies : N. Marichez, 2018

Le film inspire donc un projet ciné-touristique qui agit en profondeur sur le territoire, ébauche d'un territoire transfrontalier qui bénéficie d'une toponymie nouvelle et d'équipements propices à de nouveaux usages.

Le projet devait aussi faire émerger au sein de cette marge une forme de centralité, même si le bilan est mitigé. Localement, si la place de Courquain est connue et si le nom a été approprié, si des événements y ont été organisés pour en faire un lieu festif, elle reste davantage perçue comme un vaste parking que comme une place de village. Le projet a en revanche assuré l'émergence d'une centralité touristique au sein de la marge frontalière. Les objectifs fixés par les concepteurs du musée ont été atteints, celui-ci comptant plus de 106 000 visiteurs depuis mars 2011. Il peut apparaître à première vue comme une bulle touristique qui profiterait seule

des flux, sans que les commerces voisins ne parviennent à s’y intégrer réellement⁸⁷⁹. Pourtant, la stratégie touristique menée dépasse le seul musée, ce dernier étant pensé comme une porte d’entrée de ce « Pays de Courquain » dont la carte accueille les visiteurs (*carte 35*).

Carte 35: Le « Pays de Courquain »



Source : Photographie prise au sein du musée du Film, N. Marichez, 2018

Le musée redirige ces derniers vers d’autres sites touristiques de la région française (le familistère de Guise, la fabrique de Maroilles) et belges (Chimay, Aquacentre) ; cartes, circuits, jeu de rôle dans lequel les participants doivent résoudre une énigme en sillonnant le « Pays de Courquain » en 2CV, assurent une mise en réseau des espaces touristiques de ce territoire auquel le film donne une unicité. Dans un rapport de 2017, la Chambre régionale des comptes des Hauts-de-France encourage les acteurs locaux à penser l’avenir du site, quand le film « n’aura plus le même impact »⁸⁸⁰, ce que la baisse progressive de la fréquentation semble annoncer. Afin de rester attractif, le musée innove et abrite désormais trois *escape games*, les décors du film permettant de séduire une clientèle jeune en quête de divertissements originaux sans être

⁸⁷⁹ Le petit snacking *L’envers du décor* créé à la suite du film a rapidement fermé.

⁸⁸⁰ Chambre régionale des comptes des Hauts-de-France, Rapport d’observations définitives et sa réponse – Communauté de communes du Pays des Trois Rivières, 02/08/ 2017.

nécessairement des ciné-touristes. C'est bien alors l'imaginaire de la douane et de la frontière suggéré par les décors du film plus que le film lui-même qui permettrait de pérenniser l'attractivité touristique du lieu.

Dans le cas étudié, un tournage au cœur d'un espace en marge et inspiré de la marginalité de cette zone frontalière inspire aux acteurs locaux un véritable projet de mise en tourisme et de reconstruction d'une centralité à partir du souvenir du film. Pôle ciné-touristique à l'échelle locale, le musée contribue à une recomposition du territoire voisin et offre, même si le bilan est mitigé, un bel exemple de démarginalisation par le ciné-tourisme. Il ne saurait toutefois garantir l'existence d'un « effet Bergues » généré par les tournages de comédies de Dany Boon.

1.2.3 Le mythe de « l'effet Bergues »

Quand Dany Boon tourne, dix ans après son premier succès, *La Ch'tite famille*, les médias locaux promettent au village flamand d'Oudezeele (686 habitants) qui l'accueille un « effet Bergues ». Le plateau est en effet installé à l'abri des regards, sur une exploitation agricole située au fond d'une impasse dont on a barré l'accès, en périphérie du territoire communal.

Le tournage, qui rassemble à nouveau plusieurs « stars », bénéficie d'une forte couverture médiatique et attire un flot de curieux ; comme à Bergues, il est vécu comme un événement à l'échelle de la commune, brutalement plongée dans les coulisses du cinéma, et bénéficiant d'une visibilité qui lui permet provisoirement de sortir de l'ombre de sa médiatique voisine, Cassel, élue « village préféré des Français » en 2018. Le maire confie à la presse son espoir de retombées économiques voire touristiques pour le territoire :

« Pour nous, c'est une opportunité à saisir. J'espère que le tournage et le film auront des retombées économiques. Nous sommes l'une des communes les plus pauvres du secteur, et il est difficile pour nous de réaliser nos projets. Et j'ai une église à réhabiliter, moi... »⁸⁸¹.

Pourtant, les retombées du film ne se prolongèrent guère au-delà du tournage. Contrairement à Bergues, située à une vingtaine de kilomètres au nord, Oudezeele n'est jamais nommée dans le film et ne peut être identifiée, le décor implanté sur la propriété privée constituant une bulle

⁸⁸¹ Julien Dufurier, « Dany Boon en tournage dans une pâture d'Oudezeele fin juillet », *La Voix du Nord*, 08/07/2017.

censée évoquer le Nord mais qui aurait pu être transposée dans n'importe quelle autre commune. Le tournage n'a laissé aucune trace dans l'espace (à l'exception d'une photographie dédicacée placée dans la mairie), pouvant expliquer pourquoi aucune stratégie n'a été menée localement pour exploiter le souvenir du film.

Dans certains espaces, l'exploitation touristique des films de Dany Boon a, dans un premier temps, été écartée. Ainsi, à Bruay-la-Buissière, nous avons vu qu'aucune offre n'a été proposée aux ciné-touristes qui s'aventuraient dans la cité des électriciens alors en voie d'abandon. Lorsque l'écoquartier est inauguré en 2018, les traces de *Bienvenue chez les Ch'tis* semblent effacées.

Pourtant, quelques années après l'inauguration de la Cité des Électriciens, la mémoire du film réapparaît dans un contexte devenu plus favorable. Entre mai et novembre 2022, le site accueille en effet l'exposition « Une complicité bienvenue ! Les Ch'tis dans l'œil de Jean-Claude Lothar », dédiée aux clichés pris par ce photographe de plateau pendant le tournage de *Bienvenue Chez les Ch'tis* (figure 139). Le plan fourni aux visiteurs localise précisément les lieux des prises de vue mais aussi les lieux de tournage au sein de la Cité, les invitant à se livrer à un ciné-tourisme jusqu'alors ignoré. Si cette référence au film permet de répondre à une demande et d'attirer un nouveau public sur le site, elle est ici intégrée dans une exposition artistique conforme à la fonction de la Maison de l'ingénieur qui l'accueille, incitant d'ailleurs les visiteurs à découvrir l'élégante bâtisse située en retrait de la Cité. L'exposition permet aussi d'interroger le regard porté sur la cité⁸⁸² à laquelle les photographies confèrent une dimension artistique qui était paradoxalement moins évidente dans le film de Dany Boon.

Selon les contextes spatiaux et temporels, les acteurs locaux des espaces concernés par un même film font parfois des choix différents : parfois valoriser des traces de la comédie, parfois les refuser ou laisser la mémoire du film disparaître. Tout se passe comme si les traces du tournage tendaient à être effacées lorsqu'elles étaient perçues par les acteurs locaux comme susceptibles d'accentuer la marginalisation de l'espace concerné et/ou qu'elles semblaient éloignées ou incompatibles avec le projet mené sur le territoire.

⁸⁸² La phrase qui accueille le visiteur replace le film dans son contexte et permet de mettre en évidence l'ampleur de ses transformations : « Un monde sépare le triste coron délabré du visage riant que présente aujourd'hui la Cité des Électriciens admirablement réhabilitée ».

Figure 139 : La mémoire de *Bienvenue chez les Ch'tis* à la Cité des Électriciens



Source : documents et photographies issus de l'exposition « Une complicité bienvenue », 2022.

« L'effet Bergues » régulièrement évoqué dans la presse et qui découlerait automatiquement du tournage d'une comédie de Dany Boon sur un territoire du Nord-Pas-de-Calais relève du mirage. L'existence d'un ciné-tourisme, toujours incertain, dépend aussi de la manière dont le tournage et le film qui en découle sont intégrés par les acteurs du territoire au sein d'une stratégie. Dans les cas étudiés, les acteurs locaux choisissent d'exploiter ou non le souvenir du film en fonction de sa compatibilité avec les spécificités et l'identité supposée du territoire, avec la politique de mise en valeur du patrimoine local, avec le récit que ces acteurs cherchent, à un moment donné, à promouvoir.

1.3 Dunkerque, pôle ciné-touristique ?

Avec Bergues, Dunkerque est sans doute, au sein du périmètre étudié, l'exemple le plus souvent cité et le mieux documenté de territoire sur lequel la fréquentation touristique a été fortement et durablement accrue par le tournage d'un seul film, en l'occurrence la production

de Christopher Nolan. Il est intégré dans une stratégie de changement d'image étudiée dans la partie précédente et de construction d'une « destination touristique »⁸⁸³.

Comme à Bergues dix ans plus tôt, la fréquentation explose dès la sortie du film et, en particulier, celle des touristes britanniques (+ 176 % en juillet, + 536 % en août)⁸⁸⁴. Une enquête diffusée en 2018 par le CNC – qui utilise volontiers Dunkerque comme un cas d'école pour vanter les relations entre cinéma et tourisme – permet de préciser l'impact du film. Ainsi, 32 % des touristes à l'été 2017 ont vu le film et 28 % affirment qu'il a en effet motivé leur visite ; cette proportion atteint même 58 % pour les touristes étrangers – belges exclus ; 24 % entendent par ailleurs découvrir les lieux du tournage pendant leur séjour. Dans une étude menée par la ville auprès, cette fois, des adhérents de l'office de tourisme (hébergeurs, restaurateurs), ces derniers citent le film comme le premier facteur de réussite de la saison touristique 2017 (42,9 % des répondants)⁸⁸⁵.

La stratégie d'exploitation touristique du film a été, comme expliqué précédemment, anticipée et pensée dès le moment du tournage, amenant par exemple à négocier avec la Warner le maintien de certains décors – ce qui est accordé à condition que l'utilisation se fasse après la sortie du film et qu'elle soit gratuite. Pendant le tournage, les services de la ville sont à l'œuvre pour prendre des photographies, filmer la mise en décor, façon de conserver des traces du tournage qui seront exploitées plus tard. Une communication en faveur du territoire devra accompagner, nous l'avons vu, celle menée par la production en faveur de son film.

Le public international et en particulier anglo-saxon constitue une cible prioritaire à attirer⁸⁸⁶. En septembre 2016, quelques semaines après le tournage, la presse présente Lucie Carpentier, envoyée dans les bureaux de la compagnie DFDS à Douvres (partenaire de l'office de tourisme de Dunkerque) pour promouvoir la ville auprès des Anglais. Clairement, il s'agit de capitaliser sur le film de C. Nolan pour faire venir les touristes d'outre-Manche à Dunkerque, comme si le ciné-tourisme pouvait agir comme un appât permettant, dans un second temps, de réorienter les visiteurs vers les lieux de mémoire de la Seconde Guerre mondiale.

⁸⁸³ Le maire de Dunkerque, rappelant que le tourisme était « quasiment inexistant » en 2014, cite les tournages – et d'abord celui de Nolan – parmi les vecteurs (aux côtés du bus gratuit ou des événements culturels) de ce changement d'image et de construction de la destination touristique. *Ouest France*, « Comment Dunkerque a relevé le défi ambitieux de devenir une destination touristique », 01/08/2023. <https://www.ouest-france.fr/tourisme/comment-dunkerque-a-releve-le-defi-ambitieux-de-devenir-une-destination-touristique-a1dcfc88-306d-11ee-b0c6-d146e98db1af>

⁸⁸⁴ Source : office de tourisme et des congrès de Dunkerque. Le nombre de touristes belges, allemands et néerlandais augmente sensiblement également. En 2018, les touristes étrangers représentent 49 % de la clientèle de la ville, contre 35 % en 2017 et 31 % en 2016.

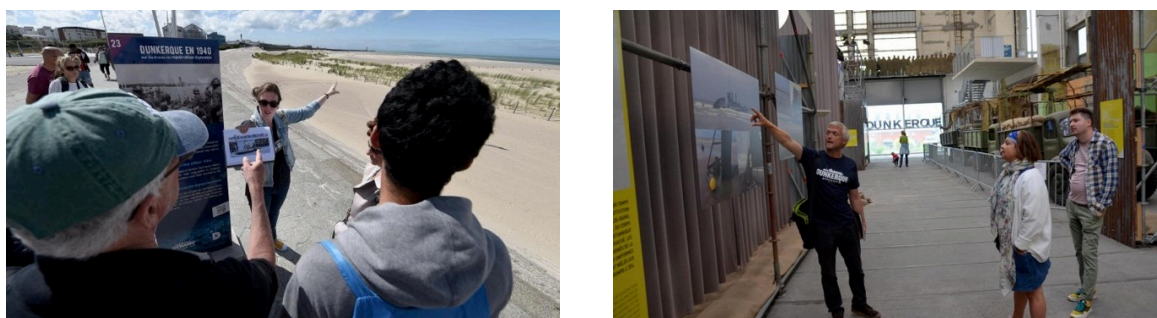
⁸⁸⁵ Dossier de presse. Bilan de la saison estivale 2017 : données complémentaires, Dunkerque (en ligne).

⁸⁸⁶ Ce qui fut réussi, du moins un temps ; l'enjeu est aujourd'hui de les faire revenir après le Brexit et la pandémie.

Après la sortie du long métrage, outre les événements organisés en lien avec sa promotion (avant-première...), l'office de tourisme propose une série de circuits divers et renouvelés (*photographie 35*). L'équilibre entre la découverte du tournage et celle de la « véritable » opération Dynamo varie selon les circuits, les périodes, les demandes même des visiteurs⁸⁸⁷. Un programme conçu pour les groupes scolaires inclut par exemple une projection du film au cinéma Art et Essai « Le Studio 43 », avant une balade à pied d'1 heure 30 sur les lieux de tournage – du front de mer aux rues de Malo-les-Bains –, menée par un guide qui marie secrets de tournage et récit des événements historiques. La journée d'immersion « en terre de cinéma » s'achève par la visite de l'exposition « L'Envers du décor » dans l'AP2, ancien bâtiment dédié à la construction navale (la partie gauche du vaste bâtiment de la FRAC), qui rassemble des camions et soldats en trompe l'œil, une partie de la jetée Est, une maquette du Rogaland, une cheminée de bateau etc.

Prolongeant astucieusement l'approche narrative choisie par Nolan (l'opération Dynamo vue de la terre, des airs et de la mer), on propose encore aux touristes de survoler les lieux de tournage en avion ou encore de découvrir à l'aide d'un sonar les épaves à bord d'un bateau. En une heure ou sur une journée, seul ou en groupe, en français ou en anglais, à pied, en minibus ou en avion léger de type Beechcraft, le ciné-tourisme dunkerquois doit pouvoir s'adapter à tout type de clientèle.

Photographie 35 : La mise en tourisme des lieux de tournage de *Dunkerque*



Source : *La Voix du Nord* et *Nord littoral*, 2017.

La réussite des « ciné-tours » ne repose pas uniquement sur l'intérêt des lieux visités mais aussi sur la capacité du guide à transporter l'auditeur du monde réel au monde filmique en lui donnant le sentiment de vivre une expérience privilégiée.

⁸⁸⁷ Lors de notre participation au circuit du 08/07/2021, le guide, pour organiser son propos, demande au préalable aux participants (nous ne sommes que trois) s'ils sont davantage intéressés par le film ou par l'histoire.

Une offre centrée sur le tournage et ses lieux coexiste toujours avec une offre davantage centrée sur l’histoire ; la frontière entre les deux est toutefois souvent poreuse. Ainsi, en 2021, une seule visite guidée est proposée au cours de l’été : « Dunkerque Dynamo Tour à pied », qui rassemble les deux offres et est ainsi résumée : « Marchez dans les pas des soldats alliés de 1940, mais aussi des personnages du film *Dunkerque* de 2017 »⁸⁸⁸. Les circuits intègrent par exemple la jetée Est qui reste, en dépit de l’impossibilité de conserver le décor, un haut lieu de l’expérience du ciné-touriste, les lieux davantage liés au film comme les villas et la rue des fusillés de Malo dont les habitants s’habituent à voir les groupes, mais également des lieux de mémoire (Musée Dunkerque 1940 Opération Dynamo).

Les panneaux photographiques (*photographie 36*) immortalisant le tournage du film et actuellement suspendus le long de la digue de Mer, dans une galerie extérieure du Kursaal, face à la plage qui accueillit l’événement en 2016, constituent toujours un point d’arrêt des circuits.

Photographie 36 : Les photographies prises lors du tournage de *Dunkerque*, le long de la promenade sur la digue de Mer



⁸⁸⁸ Site Internet Dunkerque Tourisme, juin 2021.



Photographies : N. Marichez, 08/07/2021.

Omniprésentes dans les semaines qui suivirent la promotion du film, les affiches de *Dunkerque* disposées notamment dans les commerces sont désormais rares, même si on en rencontre toujours (sur la place de l'hôtel de ville en juillet 2019). De multiples accessoires et éléments de décor (silhouettes de véhicules, de

Photographie 37 : L'exposition des décors du film à Dunkerque



Photographie : N. Marichez, juin 2022.

soldats, cordages...) ont été conservés et ont, avec des photographies, films, témoignages, inspiré des expositions à plusieurs moments et dans plusieurs espaces de l'agglomération (*photographie 37*). Ils sont d'abord rassemblés à la faveur d'une exposition intitulée « l'envers du décor » qui capte le flux immédiat et fort de (ciné)touristes à l'été 2017, au sein d'un vaste bâtiment du FRAC, dont elle constitue une formidable locomotive.

Un temps stockées et retirées de la vue du public, ces reliques du tournage sont remobilisées lors d'une nouvelle version de l'exposition qui permet cette fois d'accroître la visibilité et la touristicité du musérial du Fort des Dunes de Leffrinckoucke à partir du printemps 2022. L'exposition apporte au ciné-touriste un degré d'informations et de précisions techniques sur les conditions du tournage – fabrication des décors, métiers du cinéma mobilisés, travail de reconstitution historique, expérience des figurants, souvenirs du tournage....

Dans ce pôle ciné-touristique majeur à l'échelle régionale, les traces du tournage sont finalement devenues minces et sont exploitées de manière événementielle (pendant le tournage, sortie du film, anniversaire) ; l'enjeu est de rendre possible une expérience ciné-touristique avec

peu de traces du tournage, ce que la nature du film, qui mobilise les décors réels et un événement disposant d'une multitude de lieux de mémoire, facilite il est vrai.

1.4 Des pôles ciné-touristiques éphémères

Sue Beeton (2016) explique que, longtemps, on a pensé que le ciné-tourisme ne pouvait être qu'éphémère, le temps de la diffusion du film ou de la série⁸⁸⁹. Les contre-exemples ne manquent toutefois pas et Bergues s'est ajoutée à une longue liste de destinations ciné-touristiques « durables » ; à Meursault, par exemple, *La Grande Vadrouille*, qui y fut tournée en 1966, reste, avec son vignoble bien entendu, un élément majeur de la singularité et de l'attractivité du village de la Côte-d'Or. Par ailleurs, rappelons que la révolution des supports de diffusion et des pratiques de visionnage des œuvres évoquée plus haut étend, du moins en théorie, le temps de leur découverte.

Dans le cas de Hirson, le musée a connu, depuis son ouverture, une fréquentation d'un bon niveau (la barre des 100 000 visiteurs a été dépassée) ; dans son rapport de 2017, la Chambre régionale des comptes des Hauts-de-France invite toutefois les acteurs locaux à réfléchir à l'avenir du lieu, quand le film « n'aura plus le même impact »⁸⁹⁰. De fait, l'intérêt des ciné-touristes peut s'éroder au cours du temps, le territoire retrouvant peu à peu un niveau de fréquentation proche de son niveau habituel. Même l'effet *Plus Belle la vie*, qui a largement contribué à la notoriété du quartier marseillais du Panier/Mistral semble, après dix années, montrer des signes de fatigue comme le suggère l'abandon d'un circuit sur le thème de la série et la fermeture de la boutique officielle.

Si les cas évoqués précédemment montrent que l'offre ciné-touristique peut s'inscrire dans la durée, des pôles ciné-touristiques éphémères ont toutefois disparu presque aussi rapidement qu'ils étaient apparus.

Entre avril et août 2018, les médias belges (dont la RTBF⁸⁹¹) suivent les visites de groupes de touristes chinois à l'abbaye d'Aulne de Thuin, près de Charleroi, sur les traces d'une série qui y fut tournée l'année précédente. *Mister Right* est un soap opera avec Jin Dong, comédien

⁸⁸⁹ Lorsque l'on évoque le ciné-tourisme à Bergues, la première réaction de l'interlocuteur est souvent de demander : « les gens y vont encore ? ».

⁸⁹⁰ « La communauté de communes doit aujourd'hui réfléchir à l'avenir de ces locaux, dans la mesure où le succès lié au film n'aura plus le même impact dans plusieurs années [...] », rapport d'observations définitives et sa réponse – Communauté de communes du Pays des Trois Rivières, 2 août 2017.

⁸⁹¹ https://www.rtf.be/info/regions/detail_l-abbaye-d-aulne-decor-d-une-serie-et-super-star-en-chine?id=9989139

inconnu en Europe mais populaire en Chine, où il est diffusé par Jiangsu TV et Dragon TV à partir de janvier 2018. Miroir de l'émergence chinoise, la série, suivie selon la presse par plus de 300 millions de téléspectateurs et notamment par les membres d'une classe moyenne qui, à l'image des personnages, est de plus en plus mobile et désireuse de voyager, évoque les aventures sentimentales de trois jeunes hommes ; l'un d'eux, Cheng Hao (incarné par Jin Dong), voyage à Anvers à l'occasion d'un anniversaire de mariage et va y rencontrer Luo Yue, jeune femme avec laquelle il entretient une relation compliquée et qui est l'un des fils conducteurs de cette comédie sentimentale. Si la saison s'articule autour de trois pôles, Pékin, Anvers et Las Vegas, la métropole flamande n'apparaît en réalité que dans deux épisodes – certes importants – et n'accueillent donc que quelques jours de tournage. Ces épisodes, comme le générique même (*figure 140*) construisent une image « chic », touristique, presque promotionnelle d'Anvers dont on vante le patrimoine, les diamants (et le luxe), la gastronomie (le chocolat, les bières) ; à travers Anvers, c'est finalement une vision fantasmée de la Belgique et même de la « vieille » Europe qui est ainsi renvoyée.

Figure 140 : Une série chinoise tournée en Belgique, *Mr Right*



Source : *Mr Right* (2018), affiche et capture d'écran.

Pourtant, le tournage anversois se prolonge, pour une scène d'une dizaine de minutes à l'écran, sur le territoire wallon, tout en laissant croire au téléspectateur que les personnages – en dépit de la langue française dans laquelle s'expriment les policiers rencontrés – se trouvent dans une périphérie rurale d'Anvers. La scène (*figure 140*) est tournée à Thuin, dans la province du Hainaut, au sein des ruines pittoresques de l'abbaye d'Aulne. C'est ici que les personnages entendent découvrir les secrets de la fabrication de la bière par les moines et s'en enivrer dans

une ambiance festive. Paradoxalement, l'abbaye – qui produit sa propre bière – ne sert que de décor extérieur auquel on ajoute quelques moines – qui ne s'y trouvent plus depuis bien longtemps – , alors que les scènes intérieures sont tournées dans une brasserie anversoise, assurant la promotion des bières du groupe Duvel/Moortgart, déjà présent sur le marché chinois. Ainsi présentée, on imagine mal comment la ville de Thuin pourrait devenir une destination ciné-touristique internationale. Pourtant, au printemps 2018, alors que la série est diffusée avec succès en Chine, quelques bus emmènent des groupes de touristes chinois sur le site de l'abbaye d'Aulne en raison même de son apparition dans *Mr Right*. Aucune initiative n'a été pensée ou négociée par les acteurs locaux lors du tournage ; ces premiers groupes sont emmenés par Ying Zhang, une expatriée chinoise installée à Anvers – bloggeuse devenue influenceuse – qui propose aux voyageurs chinois et aux expatriés une présentation des lieux de tournage de la série à succès. La communauté diasporique favorise ici une mise en réseau des espaces émetteurs et récepteurs de ce ciné-tourisme qui échappe largement aux acteurs locaux. Ces premières visites sont couvertes par les médias locaux et régionaux (*figure 141*) qui découvrent que le lieu de tournage anecdotique évoqué l'année précédente devient lieu de pèlerinage de ciné-touristes chinois. Le *Petit Futé*, dans son édition de 2019⁸⁹², intègre d'ailleurs cette nouvelle dimension ciné-touristique de Thuin dans sa présentation du territoire. Comme souvent, la presse entretient un emballement auquel cèdent aussi des acteurs locaux. De fait, le nombre de visiteurs chinois s'accroît et semble devoir s'accroître encore grâce aux nouvelles liaisons aériennes entre l'aéroport de Charleroi – à une demi-heure de Thuin – et Hong Kong à partir de juin 2018.

En mai 2018, l'office de tourisme de Thuin s'associe à la Maison du Tourisme de Mons pour organiser un éduc-tour à destination d'une soixantaine de professionnels chinois du tourisme. L'enjeu était d'attirer des flux réguliers en parvenant à démontrer que le territoire pouvait être une « destination » mise en catalogue. La visite proposée intègre à la fois une balade au sein du parc du Crocodile Rouge aux lacs de l'Eau d'Heure, le musée du Doudou de Mons et cherche donc à exploiter au maximum les (faibles) traces de la série en proposant la dégustation d'une bière à la brasserie de l'abbaye d'Aulne puis d'une « carbonade de *Mr Right* » au restaurant *La Guinguette*. Il s'agissait donc, à partir du ciné-tourisme, de faire de Thuin et de sa région une nouvelle destination touristique chinoise (en même temps qu'elle devait à l'époque attirer des investisseurs).

⁸⁹² D. Auzias et J.-P. Labourdette, *Charleroi métropole 2019*, Petit Futé, 240 p. : « les Chinois font le buzz à Charleroi et à Thuin ».

Figure 141 : Thuin : du lieu de tournage de *Mr Right* au lieu ciné-touristique



Sources : *Mr Right* (capture d'écran, en haut); photographies extraites de *L'Avenir*, 06/08/2018.

Lors de notre visite sur le site à l'été 2021, la parenthèse ciné-touristique avait manifestement été refermée et le personnel de l'office de tourisme de Thuin dut faire un effort de mémoire pour être en mesure de nous renseigner. Le projet imaginé en 2018 n'a pas débouché. Il est possible que l'effet de curiosité nourri par la série se soit affaibli avec le temps ; la place pour le moins réduite du site dans l'œuvre ne semblait pas suffire pour assurer un intérêt touristique durable. L'arrêt brutal des flux ne saurait toutefois s'expliquer par cette raison presque naturelle. Nos interlocuteurs à l'office de tourisme y voient d'abord un manque de réactivité et, faute de moyens (en personnel, en temps), une absence de stratégie menée pour séduire les voyageurs et « vendre » la Thudinie comme destination⁸⁹³. Manifestement, l'offre locale a été peu développée et valorisée : la traduction en mandarin des sites Internet fut partielle, aucune

⁸⁹³ Le gouvernement wallon, au moins depuis le milieu des années 2000, mène pourtant une politique visant à promouvoir la Wallonie aux touristes chinois ; ce travail est notamment piloté par l'asbl Wallonie-Belgique Tourisme (WBT) qui dispose d'une représentation à Pékin.

indication ne s'adresse à une clientèle chinoise⁸⁹⁴ ni ne fait allusion au tournage ; il n'y a pas eu de partenariats noués avec des acteurs susceptibles d'emmener les touristes jusqu'au site (qui n'est pas nommé dans la série). Le caractère excentré du site est accentué par l'arrêt, en mars 2019, des liaisons aériennes entre Hong Kong et Charleroi qui auraient pu garantir une présence de voyageurs chinois sur le territoire, au moins pour quelques heures.

Ce cas rappelle que les flux de ciné-touristes sont certes bien incertains, souvent imprévisibles, mais que la naissance d'un espace ciné-touristique implique nécessairement une stratégie déployée par un réseau d'acteurs à différentes échelles pour assurer et pérenniser les flux.

2. Le(s) temps du ciné-tourisme

L'offre comme les pratiques ciné-touristiques sont loin de suivre les différentes phases de la chronologie des médias, elle-même fortement chamboulée depuis quelques années. S'il y a bien quelques espaces ciné-touristiques, il y a peut-être plus encore des temps de ciné-tourisme favorisés par certains contextes, souvent festifs, dans lesquels une œuvre antérieurement tournée sur le territoire est redécouverte et y inspire un événement.

La place croissante occupée par le ciné-tourisme dans les médias, la tendance à la redécouverte de lieux de tournage d'œuvres parfois qualifiées de « cultes » bien après leur sortie, la valorisation des tournages dans les deux régions, la quête de figures, de faits, de récits – parfois légendaires – susceptibles de renforcer l'identité et la singularité du territoire, sont autant de facteurs propices, nous semble-t-il, à une redécouverte parfois tardive de traces de tournages accueillis. Alors, sans s'accompagner nécessairement d'une inscription spatiale forte et pérenne, l'exploitation touristique des souvenirs du tournage peut participer à l'événementialisation qui gagne les villes festives (Burgel, 1993) et qui peut susciter des flux éphémères.

2.1 Un ciné-tourisme induit par des événements en lien avec le tournage

Au-delà du tournage lui-même, ce temps du ciné-tourisme peut se limiter à celui d'une avant-première qui, selon l'œuvre concernée (l'affiche, le budget, le prestige du réalisateur,

⁸⁹⁴ Pourtant, nos interlocuteurs affirment qu'il y a eu davantage de visites individuelles de Chinois sur le site à la suite de la série ; aucune enquête n'a toutefois été menée pour comprendre les raisons de cette (relative) surfréquentation (qui est peut-être due aux visites d'expatriés chinois installés en Belgique, et notamment à Anvers, qui ont largement pu accéder aux informations concernant le lieu de tournage).

l'intrigue) peut « faire événement » sur le territoire et attirer des ciné-touristes qui souhaitent découvrir l'œuvre, rencontrer ou échanger avec les personnalités présentes. Le spectacle est alors bref, souvent organisé dans une salle dédiée à la projection (salle de cinéma, salle de spectacle), suscitant des flux nécessairement limités et concentrés, et laissant bien peu de traces. Lorsqu'il s'agit d'œuvres à gros budget, le caractère événementiel peut être accru par la mise en scène consentie par la société de production et les distributeurs. Le contexte sanitaire et les transformations rapides de l'industrie du cinéma incitent Dany Boon à tourner, en 2020, sa nouvelle comédie *8 rue de l'humanité* au sein d'une propriété parisienne, à huis clos, puis à la sortir directement sur la plate-forme Netflix, sans passer par les salles de cinéma. Pourtant, cette sortie donne lieu à une opération de promotion qui prévoit l'organisation d'une série d'avant-premières médiatisées. Celles-ci, préparées par le géant Netflix, commencent presque naturellement dans le Pas-de-Calais, dans la commune de Vitry-en-Artois, entre Arras et Douai. Même si elle n'a pas accueilli de tournage, le temps d'une journée en septembre 2021, la commune prend des allures de Cannes : un tapis rouge est déployé devant la salle des fêtes réaménagée en salle de projection, les médias régionaux et nationaux sont conviés, les acteurs du film se prêtent aux dédicaces pour un public venu nombreux ; l'événement constitue un moment de médiatisation exceptionnel du territoire et permet aussi de mettre à l'honneur plusieurs « héros (locaux) du confinement ». Sans être terre de tournage de ses films, la commune bénéficie ainsi, de manière certes ponctuelle, d'un temps de ciné-tourisme favorisé par le cinéma de Dany Boon.

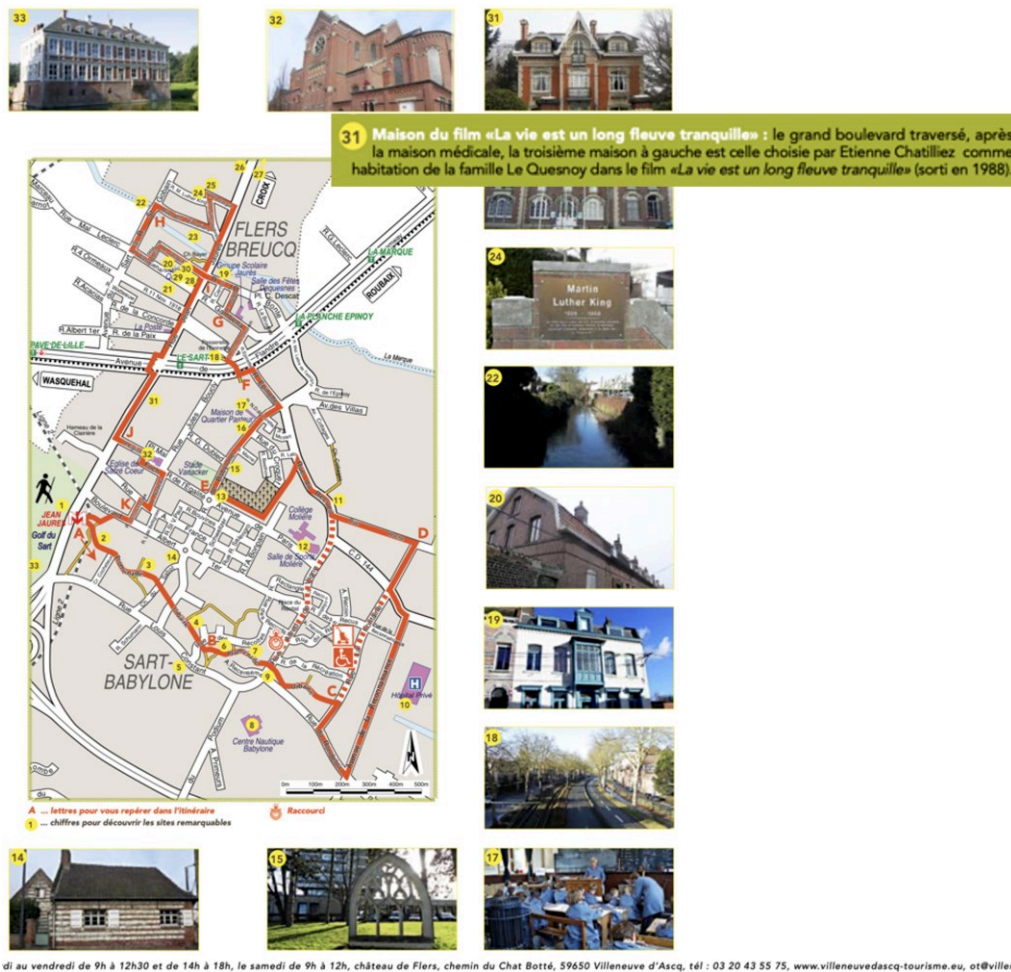
Les traces du tournage d'une œuvre peuvent être redécouvertes et mises en scène sur le territoire parfois des années plus tard (*figure 142*), à l'occasion d'un anniversaire – celui du film ou du tournage lui-même –, d'une fête locale, d'un festival ou d'un événement national qui incite à cette redécouverte du tournage local (le décès d'un comédien, d'un réalisateur, la récompense tardive d'une œuvre...).

Figure 142 : La redécouverte des traces de *La Vie est un long fleuve tranquille* à Villeneuve d'Ascq

a) Dans une interview de 2013, le maire de Villeneuve d'Ascq, Gérard Caudron, se souvient :
« Ce film n'a pas forcément mis Villeneuve d'Ascq en lumière car plus grand monde ne se souvient qu'il a été tourné en partie chez nous. En revanche, il nous a permis d'être répertorié comme ville d'accueil pour les productions cinématographiques. »⁸⁹⁵.

⁸⁹⁵ *La Voix du Nord*, 14/07/2013.

b) Récemment, le tournage du film retrouve une place dans un circuit touristique invitant à découvrir la commune.



Source : « Les 1001 facettes du Nord de la ville », balade pédestre proposée sur le site Internet de la ville, <https://villeneuedascq-tourisme.eu> (montage réalisé par l'auteur)

C'est le cas lorsque la ville de Mons est désignée capitale européenne de la culture en 2015. Comme à Lille, Bilbao ou Manchester avant elle, l'événement doit être un outil de promotion de cette ville industrielle en transition (Gravari-Barbas, Jacquot, 2007 ; Leloup, Moyart, 2014), propice à de nouveaux aménagements et à la projection d'une nouvelle image à l'échelle européenne. L'événement favorise la valorisation de son patrimoine notamment cinématographique, dominé par quelques œuvres majeures dans l'histoire du cinéma belge tournées sur le territoire. Philippe Reynaert, alors directeur de Wallimage et critique de cinéma reconnu, est chargé par la Fondation Mons 2015 de proposer un projet « cinéma » dans le cadre de Mons 2015⁸⁹⁶ qui le mène à redécouvrir le tournage de *Lust for Life/La Vie passionnée de*

⁸⁹⁶ Interview de P. Reynaert par Mélanie Noiret, *WAW*, 2015, <https://www.wawmagazine.be/fr/hollywood-au-pied-du-terril>

Vincent Van Gogh, une production hollywoodienne oscarisée de Vincent Minnelli consacrée à la vie du peintre. Ce dernier avait en effet été prédicateur laïc pendant deux ans (1878-1880) dans le Borinage (Wasmes, Cuesmes, la mine de Marcasse) et la société de production Metro Goldwyn Meyer, pourtant habituée aux studios hollywoodiens, avait consenti à un tournage *in situ*. L'équipe du film avait ainsi planté le décor entre le Grand-Hornu (entre la rue sainte Louise et la rue de Wasmes à Colfontaine) et le charbonnage de Marcasse en septembre 1955, tournant une scène d'une vingtaine de minutes à l'écran. La (re)valorisation de ce tournage ancien trouverait une place cohérente dans le programme d'actions culturelles dont l'une des principales thématiques était bien centrée sur Van Gogh. L'œuvre retenue, érigée au rang d'« objet patrimonial » (Fevry, 2017, p. 140) est, en collaboration entre Mons 2015 et la Warner, restaurée et projetée au théâtre de Mons. Comme souvent lors des cas de redécouvertes des traces de tournages passés, une grande enquête menée par Philippe Reynaert est lancée (*figure 143*) pour rassembler témoignages, souvenirs, archives de ce tournage qui fêtera d'ailleurs ses 60 ans en 2015.

Figure 143 : La quête de traces et de souvenirs d'un tournage oublié



Source : Dossier de presse : <https://www.silexs.mons.be/presse/dossiers-de-presse/anciens-abattoirs/hollywood-au-pied-du-terril/dossier-de-presse>

Les documents collectés sont présentés lors d'une grande exposition intitulée « Hollywood au pied du terril » aux Anciens Abattoirs de Mons entre février et mai 2015. Un documentaire réalisé pour l'occasion (par P. Reynart et H. de Gerlache) est diffusé en même temps que le film

par la RTBF et par Arte en février ; un livre, la création d'une page Facebook⁸⁹⁷ qui propose, entre le 19 et le 29 septembre, de revivre heure par heure le tournage, contribuent également à assurer une médiatisation exceptionnelle à l'œuvre et aux lieux qui en ont accueilli le tournage.

Si les Anciens Abattoirs, au cœur de Mons, deviennent pendant plusieurs mois un pôle de ciné-tourisme, les lieux du tournage sont clairement identifiés, médiatisés et attirent des curieux⁸⁹⁸ ; les traces et souvenirs du tournage ainsi mis au jour inspirent une piste de reconversion de l'ancien charbonnage de Marcasse, à Colfontaine, fortement dégradé, racheté et géré par l'asbl Marcasse et Mémoire (photographie 38).

Photographie 38 : La mémoire de Van Gogh (et de Kirk Douglas) sur la friche minière de Marcasse



Source : <https://www.visitmons.be/a-voir-a-faire/l-incontournable/vincent-van-gogh/asbl-marcasse-et-sa-memoire>

Le choix de ce film a toutefois suscité des interrogations. Sébastien Fevry souligne à juste titre qu'il y a eu à cette occasion une sélection des œuvres (et des traces de tournages) qui fut manifestement défavorable à deux œuvres majeures tournées dans le Borinage et redécouvertes voire patrimonialisées des décennies après leur sortie : *Misère au Borinage* et *Déjà s'envole la fleur maigre*. Il avance l'hypothèse d'une image renvoyée par ces deux œuvres peu « positive », si ce n'est misérabiliste, en contradiction avec l'image renouvelée et la nouvelle attractivité espérées par la capitale culturelle ; il serait alors tentant d'y voir, comme Hélène Hiessler dans un article de la revue en ligne *Culture et démocratie*, un signe de la mise à distance de la mémoire ouvrière dans le cadre des capitales européennes de la culture (Hiessler, 2017) au profit d'une mémoire plus consensuelle, conduisant ici à privilégier un film américain à des films belges. Le choix de la mission menée par Philippe Reynaert a toutefois une cohérence et permet de concilier une dimension internationale, européenne (le choix de la figure de Van Gogh, qui ne fit que séjourner ici) et l'ancrage local (les lieux du tournage) ; il nourrit également une « peopleisation » du territoire montois ainsi associé à Van Gogh mais aussi, désormais, à Hollywood et à Kirk Douglas. Ajoutons que la question des conditions ouvrières et minières du Borinage apparaît d'ailleurs à travers le regard de Van Gogh – dans les œuvres qu'il signe pendant ces deux années comme dans le film inspiré de sa vie.

⁸⁹⁷ La page, intitulée « Kirk Douglas en tournage au Borinage », est créée par Philippe et Matthieu Reynaert.

⁸⁹⁸ <https://cinephileenvoyage.com/2021/06/10/dans-les-pas-de-kirk-douglas-au-borinage/>

Les traces des tournages anciennement accueillis sur le territoire peuvent donc apparaître comme des ressources endogènes, des « potentialités territoriales » (Chaudoir, 2007) que les acteurs locaux peuvent valoriser pour créer un événement. Comme dans le cas de Mons, ces ressources peuvent être perçues comme telles bien après le tournage, dans un contexte nouveau ; redécouvertes, sélectionnées, elles sont alors mises en scène et intégrées dans un nouveau récit territorial et/ou touristique. Cette redécouverte peut être menée par des acteurs du tourisme ou de la mise en valeur du patrimoine, mais aussi par des acteurs privés, cinéphiles, habitants ou encore journalistes qui enquêtent sur les lieux de tournage oubliés d'œuvres célèbres⁸⁹⁹. Ces remobilisations tardives ou cycliques s'inscrivent finalement dans une tendance plus vaste à l'instrumentalisation de l'art au service des territoires (Chaudoir, 2007).

Cette redécouverte peut inspirer des événements – au sein, parfois de « méga-événements » comme à Mons – qui ont souvent une inscription spatiale éphémère. La mise en scène des traces de *La Vie passionnée de Vincent Van Gogh* marquait aussi, par hasard, les soixante ans du tournage. C'est parfois à l'occasion d'un anniversaire de l'œuvre que les acteurs locaux redécouvrent et remobilisent les traces de son tournage dont ils font un événement. C'est le cas par exemple à Verviers où le trentième anniversaire du tournage du film *Australia* de Jean-Jacques Andrien donne lieu à un cycle commémoratif étendu sur plus d'un mois en septembre 2019. L'initiative en revient à la Maison du Tourisme du Pays de Vesdre en réponse à la thématique proposée par l'Agence wallonne du Patrimoine (Awap) pour la 31^e édition des Journées du Patrimoine (« Le Patrimoine sur son 31 ! »). Des expositions de photographies et de documents liés au tournage sont organisées au centre touristique Laine & Mode et au musée des Beaux-Arts et de la Céramique de Verviers. Des visites guidées (pédestres ou en car) sont proposées sur les traces du film, qui bénéficie naturellement de plusieurs projections locales. L'événement commémoratif, qui s'ouvre par un concert sur le thème des années 1950 (époque à laquelle est censé se dérouler le film), fait l'objet d'une forte médiatisation locale et régionale ; un site Internet (*figure 144*) fut par ailleurs créé pour l'occasion. L'œuvre est perçue comme une référence culturelle capable de faire rayonner la ville et de susciter une certaine fierté en son sein.

⁸⁹⁹ Nicolas Alsteen signe ainsi un article intitulé « Ça a disparu près de chez vous » dans lequel il relate son enquête sur les traces d'une scène marquante du film *C'est arrivé près de chez vous* à Drogenbos, à proximité d'une zone industrielle, dans un décor délimité par la voie ferrée, l'autoroute et la Senne (*La Libre Belgique*, 11/12/2005).

Figure 144 : La commémoration du film *Australia* à Verviers



À nouveau, l'exploitation du tournage s'inscrit dans « une mise en récit de l'histoire urbaine » (Gravari-Barbas, Jacquot, 2007 : 38). Miroir de l'histoire contemporaine de la ville, le film permet d'abord de rappeler qu'elle fut un centre international de la laine, la découverte des lieux du tournage devenant aussi celle de grands bâtiments patrimoniaux (villas des industriels, gare...) qui rappellent la richesse et la centralité passées de la ville. L'événement place aussi la ville sous le patronage symbolique de l'un des réalisateurs belges les plus reconnus. Son tournage, en 1988, s'inscrit dans un contexte de crise qui a alors frappé l'industrie de la ville et qui est annoncée par l'intrigue.

À Mons, à Verviers, à Arenberg ou à Zuydcoote, certains tournages ont marqué le territoire : ce sont des œuvres qui y furent ancrées, dont le tournage a été vécu par les habitants (souvent figurants), qui résonnent avec l'histoire du territoire et la mémoire d'une partie de la population ; le souvenir de ces tournages se prête à des événements culturels (expositions, circuits, projections), festifs (défilés, concerts, soirées costumées), médiatiques, autour de souvenirs de stars et d'une « peopleisation du territoire » qui peut générer des flux de ciné-touristes.

Ces événements construits autour des souvenirs d'un tournage permettent de réunir la population autour d'une référence culturelle, d'un événement passé « glorieux », médiatique, inscrit dans une histoire, vecteur et reflet d'une identité collective, d'une singularité du territoire qui permet aussi d'attirer la curiosité des médias et de visiteurs extérieurs.

Ces événements peuvent parfois laisser des traces pérennes dans l'espace propices à un ciné-tourisme permanent et autonome.

Nous avons vu que le tournage de *Week-end à Zuydcoote* en 1964 constitua une attraction majeure et que l'œuvre contribua durablement à la notoriété de la commune au sein du public (*figure 145*).

Figure 145 : Le film, promoteur de la station de Zuydcoote



Source : *Week-end à Zuydcoote* (H. Verneuil, 1964), capture d'écran.

Si le retentissement du film (et du livre dont il est tiré) permettait déjà de voir en Zuydcoote une destination ciné-touristique, la commémoration du cinquantième anniversaire de l'œuvre, menée par la commune avec le concours d'autres acteurs et en particulier du groupement des Amis de Bray-Dunes, accentue le phénomène. Le souvenir du tournage inspire d'abord un temps festif, marqué par un « week-end en scène » pendant la fête de la Musique ou des défilés de convois de véhicules de collection ; il s'inscrit dans des lieux de mémoire pour certains éphémères (la salle Robert Merle accueille une exposition sur le thème du film) ou pérennisés : des plaques indicatives sont installées devant plusieurs lieux de tournage, en particulier devant des villas fréquentées par les personnages (*photographie 39*), et ponctuent un « chemin de mémoire » que suivent les visites guidées.

Un grand panneau rappelant cet anniversaire accueille le visiteur à l'entrée de la ville – évoquant celui la photographie extraite d'*un Singe en hiver* à l'entrée de Villerville en Normandie, autre grand espace de ciné-tourisme dans lequel la visibilité des traces du tournage s'est également amplifiée ces dernières années ; un autre panneau de présentation du film sur le mur de l'office de tourisme confirme la volonté politique d'assumer l'association de la ville à l'œuvre tournée. Le poids des références est tel ici que, pour une partie du public – les plus jeunes peut-être –, la destination finit par faire découvrir le film, ce dernier devenant un cas de « tourism-induced film ».

Photographie 39 : La mémoire de *Week-end à Zuydcoote* dans la ville



Photographies : N. Marichez, été 2022

Lors de la disparition de Jean-Paul Belmondo en septembre 2021, l'équipe municipale prend part à l'hommage national et ressort toutes les affiches et documents réalisés depuis la sortie du film tandis qu'un nouveau portrait de l'acteur est placé sur les murs extérieurs de la salle Pierre Lamstaes. Zuydcoote devient ainsi un potentiel lieu de pèlerinage pour les fans du comédien disparu.

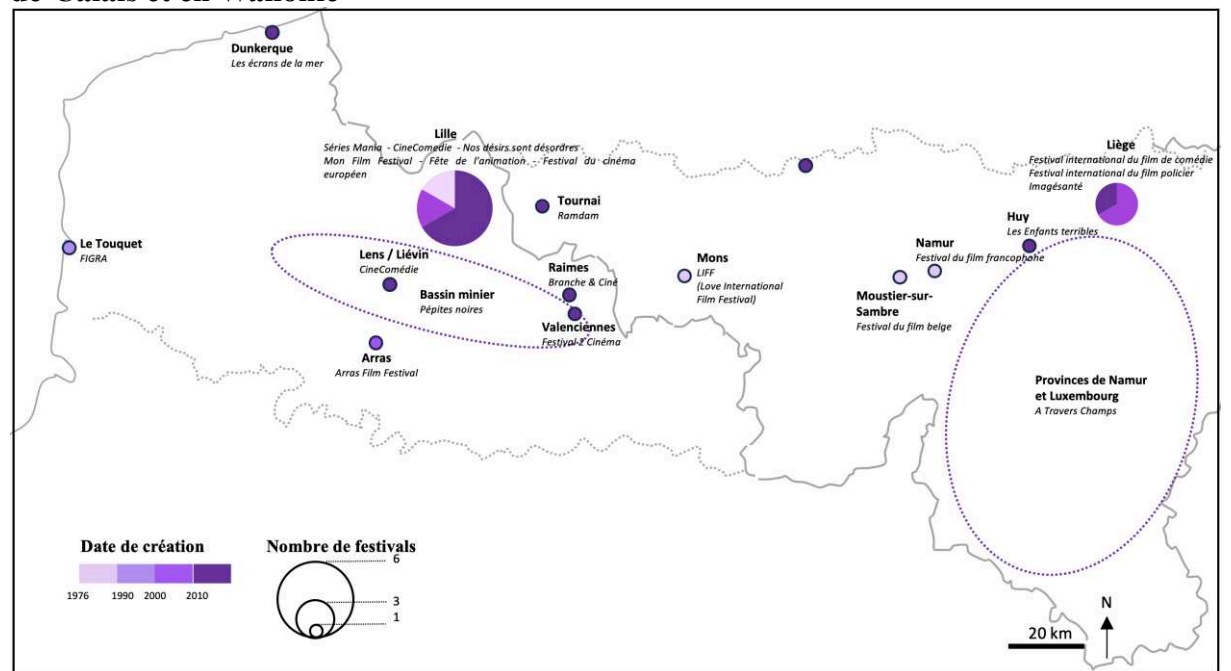
Si les formes d'exploitation ciné-touristiques semblent encore bien rares, ces quelques cas, non isolés – on pourrait citer l'anniversaire de *Bienvenue chez les Ch'tis* à Bergues ou l'exposition que le même film inspire à Bruay-la-Buissière en 2022 – rappellent que la remobilisation des traces du tournage peut s'inscrire sur un temps long (voire prendre une forme cyclique), à un moment où le regard porté sur l'œuvre entre en cohérence avec un récit ou une image du territoire que les acteurs qui raniment sa mémoire entendent proposer.

2.2 Festivals et valorisation des lieux de tournage

2.2.1 Des festivals qui favorisent l'émergence d'espaces ciné-touristiques saisonniers

Les deux régions concentrent un grand nombre de festivals liés au cinéma et/ou aux séries (*carte 36*)⁹⁰⁰ ; ils s'inscrivent dans un contexte d'essor de la demande en événements culturels et festifs (Garat, 2005 ; Canova, 2017 ; Millery *et al.*, 2023) et d'extension des temps et des espaces de la « festivalisation » (Nahrat, Stock, 2012). Ces festivals constituent pour les collectivités, même lorsqu'elles n'en sont pas à l'origine, des outils prisés pour retravailler l'image du territoire, accroître son attractivité et son rayonnement, construire sa « réputation culturelle » (Garat, 2005 : 23)

Carte 36 : Les festivals en lien avec le cinéma ou la fiction audiovisuelle dans le Nord-Pas-de-Calais et en Wallonie



Ces festivals sont des moments d'hyperconcentration des flux (Canova, 2017) – de ciné-touristes en particulier – vers la ville qui les organise ; Liège et surtout Lille, accueillant plusieurs festivals internationaux successifs en cours d'année, s'imposent, par ces événements

⁹⁰⁰ Comme dans les autres régions, les festivals concernent d'abord la musique (Millery *et al.*, 2023). Sur la carte, nous avons inclus des festivals parfois consacrés aux courts-métrages (festival du cinéma européen de Lille, Huy) et ouverts à d'autres genres (le documentaire à Dunkerque ou le grand reportage au Touquet).

cycliques, comme des pôles ciné-touristiques majeurs au moins à l'échelle régionale. Comme souvent (Garat, 2005 : 34), ces festivals attirent en premier lieu des populations jeunes – en particulier le festival Séries Mania (34 % des visiteurs avaient moins de 25 ans lors de l'édition 2022⁹⁰¹), d'autant que la plupart des activités proposées sont gratuites –, des cadres, des professions intellectuelles supérieures ou intermédiaires ; il existe toutefois une volonté d'élargir les publics en intégrant par exemple les groupes scolaires (Arras) ou en se concentrant sur un genre jugé « populaire » (la comédie). Ces festivals sont aussi des espaces-temps convoités par des publics de fans parfois « endurcis » (Grenier, 2011) qui peuvent y découvrir des œuvres en avant-première, enchaîner les colloques, rencontrer des personnalités et échanger avec d'autres fans.

Le temps du festival s'accompagne nécessairement d'une transformation de la ville, souvent éphémère et qui relève davantage du « pastiche » ou du « travestissement » (Canova, 2017), même si l'inscription spatiale peut dans certains cas être pérennisée (Gravari-Barbas, Veschambre, 2005). Les lieux du festival sont souvent concentrés dans le centre historique et patrimonial qui renferme aussi les principaux équipements culturels, les cafés et les restaurants. Les hauts lieux culturels sont alors investis par les activités en lien avec le festival ; à Liège par exemple, le Forum et l'Opéra Royal de Wallonie accueillent les événements liés au Festival international de la comédie. Notons toutefois que, dans ce dernier cas, le festival a généré une inscription spatiale pérenne puisque, depuis 2019, il a fait naître un « Walk of Fame européen » dans la rue d'Avroy, dans le quartier touristique de la métropole ; les dalles sculptées par Jozia Godz, inaugurées lors de cérémonies très médiatisées dans le cadre du festival, rendent hommage à de grandes personnalités francophones qui se sont illustrées dans le domaine de la comédie (Benoît Poelvoorde, Christian Clavier, Karin Viard, Gérard Jugnot...). Cette initiative, inspirée bien sûr du Walk of Fame de Los Angeles et déclinée dans plusieurs autres métropoles du monde (Berlin, Lodz...), est un exemple manifeste de « peopleisation » de l'espace, ici de l'espace public, soudain doté d'un intérêt nouveau, d'une valeur nouvelle.

Si ces festivals font, de manière d'ailleurs inégale, des villes qui les accueillent des pôles ciné-touristiques saisonniers, leur existence n'a toutefois pas nécessairement de lien avec les éventuels tournages que le territoire aurait accueillis – même si, de fait, les grandes villes festivalières peuvent aussi se présenter comme des pôles de tournage à l'échelle régionale (Lille, Liège). À Lille par exemple, l'implantation du festival CineComedies depuis 2018 est

⁹⁰¹ 43 % ont entre 25 et 44 ans, 22 % ont plus de 45 ans. Source : programme Séries Mania 2023, en ligne : <https://seriesmania.com/wp-content/uploads/2023/02/dp-sm2023.pdf>

justifiée, au-delà des atouts de la métropole, davantage par le nombre de comédiens et de réalisateurs originaires de la région (Pierre Richard à Valenciennes, Dany Boon à Armentières, Etienne Chatiliez à Roubaix...) que par les tournages de comédies accueillis dans la ville même.

2.2.2 Le cas de Séries Mania

Le Festival international de la série est créé à Paris en 2010 avec l'appui du ministère de la Culture pour lequel la France devait acquérir une place centrale dans ce domaine en vogue ; il est délocalisé à Lille à partir de 2018 suite à un appel d'offre du gouvernement visant à en faire un festival d'envergure internationale – l'objectif est alors de faire naître une sorte de « Cannes de la série ». Lille remporte la compétition grâce à la mobilisation forte des acteurs locaux, dont la Ville de Lille, la métropole (MEL), le conseil régional des Hauts-de-France et Pictanovo ; l'événement est bien perçu par tous ces acteurs comme une vitrine et un accélérateur du savoir-faire régional dans le secteur de l'image en mouvement.

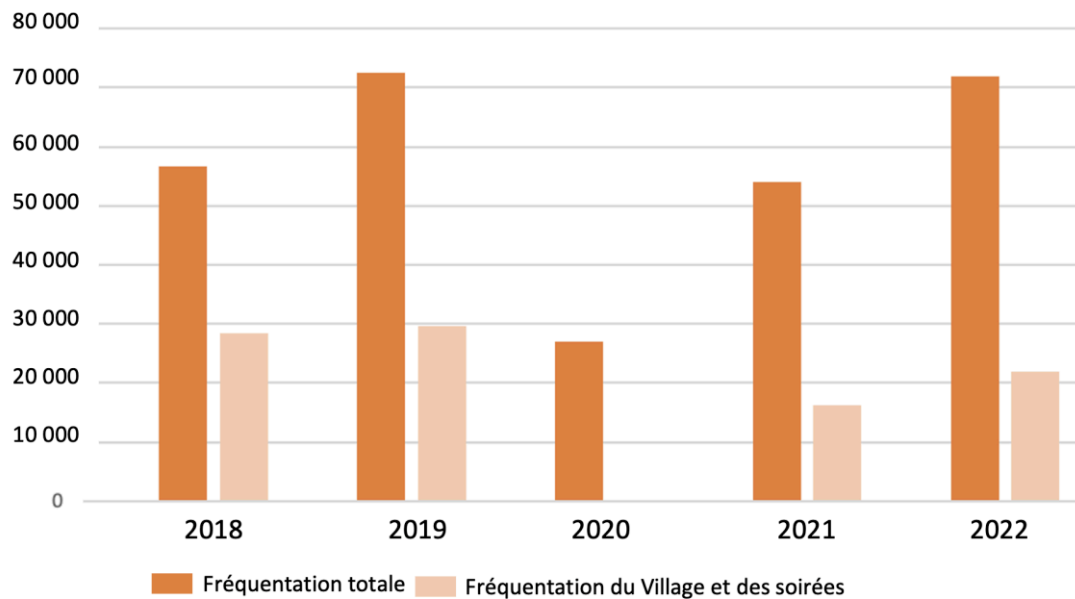
Séries Mania renforce le rayonnement et la légitimité de la métropole lilloise comme capitale régionale de l'image. Pôle de tournages, concentrant équipements, main d'œuvre et pôles favorables à la production et à la post-production, elle s'impose comme le lieu de rencontre des publics et des professionnels des secteurs de l'audiovisuel et du cinéma. En une vingtaine d'années, l'affirmation de la métropole dans les filières audiovisuelle et cinématographique est remarquable : aménagement de pôles métropolitains dédiés, création et montée en puissance de Pictanovo, hausse des tournages, création d'une série de festivals qui se succèdent au fil de l'année sans se limiter à la saison estivale, création de la première école consacrée aux séries (Séries Mania Institute).

Le festival Séries Mania, sans concurrence à l'échelle régionale, ouvert à tous les genres de séries et d'abord aux nouveautés, ne peut que renforcer considérablement la (ciné)touristicité de Lille ; si l'enjeu prioritaire est l'intégration et la reconnaissance du festival à l'échelle régionale avant de viser une attractivité internationale, les chiffres de la fréquentation sont déjà prometteurs (*figure 146*) et les retombées économiques sont estimées à plus de 5 millions d'euros par édition⁹⁰².

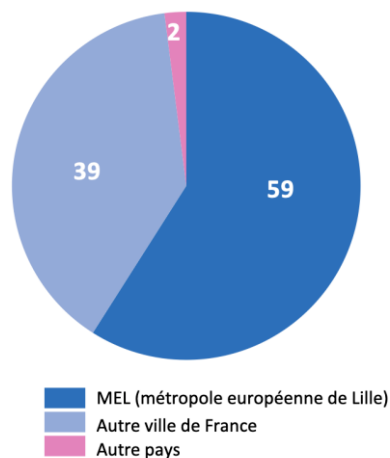
⁹⁰² Dépenses directes des participants + directes du Festival auprès de ses prestataires de la région, source CCI Hauts-de-France) <https://seriesmania.com/wp-content/uploads/2023/02/dp-sm2023.pdf>

Figure 146 : La fréquentation du festival Séries Mania

a) Nombre de visiteurs



b) Provenance des visiteurs ayant répondu à l'enquête de Séries Mania, en %



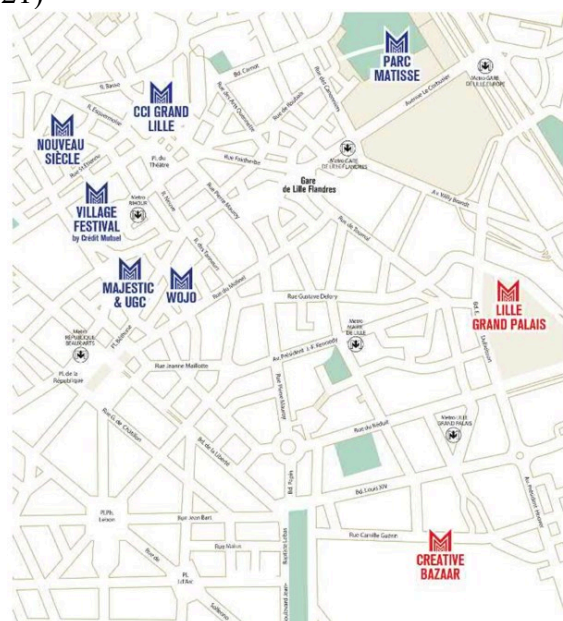
Conception et réalisation : N. Marichez, 2023. Sources : rapports annuels de Séries Mania.

Sans surprise, l'inscription spatiale du festival concerne d'abord le centre de Lille, le Vieux-Lille en particulier (*figure 147*). Pendant une semaine, les hauts lieux culturels de la ville sont mis aux couleurs du festival (les salles de cinéma, le théâtre du Nord, le Grand Palais, le bâtiment du Tri Postal, le Bazaar St-So) ; la Grand-Place, la Place de la Bourse, la rue Faidherbe se couvrent d'affiches évoquant des héros de séries à succès ; les univers sériels se diluent dans l'espace lillois devenu « pop », induisent une forme d'enchantement provisoire des lieux, proposant aux passants de nouvelles expériences et pratiques qui relèvent de l'urbanité

singulière que suggère le festival (Canova, 2017). Si de multiples séries sont capables de générer des flux touristiques potentiellement forts, Lille, capitale de la série, peut ainsi concentrer sur son territoire, à la faveur du festival, les univers, les acteurs (comédiens, showrunners, producteurs, réalisateurs...) et les nouveaux épisodes des plus grandes séries françaises comme étrangères du moment⁹⁰³.

Figure 147 : L'immersion de l'imaginaire sériel dans l'espace lillois pendant le festival Séries Mania

a) Les lieux du festival (programme de l'édition 2021)



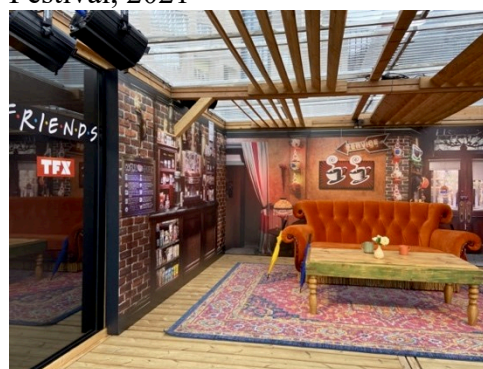
b) La façade du théâtre du Nord pendant le festival



c) Le canapé des Simpsons en accès libre dans le centre commercial d'Euralille, 2019



d) Le décor de Friends au Village Festival, 2021



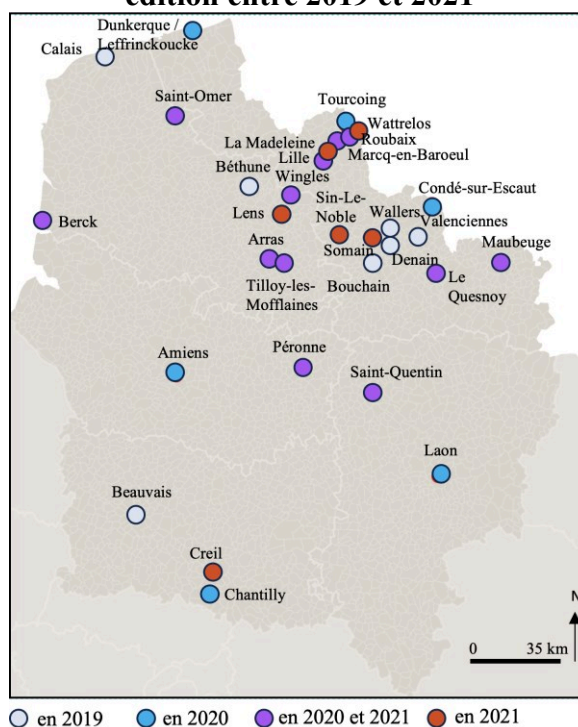
Sources : a)b)d) Site Internet de Séries Mania ; c) Photographie : N. Marichez, 2022.

⁹⁰³ En vue de l'édition 2024, les organisateurs du festival se mettent en scène, avec la complicité de la comédienne Philippine Leroy-Beaulieu (Sylvie Grateau dans la série Netflix), dans une vidéo parodique d'*Emily in Paris* relayée par les médias nationaux intitulée *Emily in Lille* qui, dès les premières secondes, valorise la nouvelle attractivité que l'événement confère à la métropole lilloise, faisant dire à Emily : « Paris, c'est surfait. Lille is the new Paris ! ».

Cette festivalisation de la ville nourrit également son caractère ludique qui contribue aussi au succès de l'événement auprès de la jeunesse. Au-delà de l'immersion dans des décors de séries connues (*Game of Thrones*, *Dexter*, *Casa de Papel*, *Dix pour Cent*...) dispersés dans le centre Euralille ou dans le Village Festival qui permet une forme de « tourisme de second degré [...] centré sur la sensation et l'expérience offertes par des [...] expérimentations récréatives débridées et hybridées » (Bourdeau, 2012, p. 44), des *escape games* (sur le thème du *Bureau des légendes*) ou encore des jeux de piste à la découverte des séries tournées dans la métropole lilloise sont également proposés, ce dernier exemple témoignant d'une volonté d'exploiter et d'intégrer à l'événement les tournages qu'attire la ville (de *Commissaire Magellan* à *HPI*).

Le festival ne doit toutefois pas se penser à la seule échelle lilloise mais à celle de la métropole et même de la région Hauts-de-France. Ses organisateurs veillent en effet à y associer l'ensemble du territoire (*carte 37*) et, refusant toute image élitiste, s'efforcent d'y intégrer une diversité d'acteurs (municipalités, collectivités, salles de cinéma, universités, associations culturelles, centres sociaux...).

Carte 37 : Répartition des actions soutenues et associées à Séries Mania lors de chaque édition entre 2019 et 2021



Réalisation : N. Marichez, 2023. Source : Séries Mania. Fond de carte : Khartis.

Le festival Séries Mania Off regroupe sous un même label des projets créés par d'autres structures mais qui souhaitent être associés à l'événement. Séries Mania leur assure alors la communication et la visibilité, apporte des aides et des conseils, met du personnel (techniciens, comédiens...) à leur disposition. Le festival se double ainsi d'une multitude d'actions (projections, débats, ateliers d'éducation à l'image, quizz séries...) dans d'autres communes de la région. Ce qui retient ici notre attention, c'est que le Séries Mania favorise et valorise des projets en lien avec les tournages (de séries) accueillis par ces territoires.

D'abord, la projection de nouvelles séries tournées dans la région peut naturellement être délocalisée sur le lieu du tournage, telle celle de *Germinal*, organisée au sein du LEAUD à Arenberg en août 2021 ou d'un épisode inédit de la saison 3 des *Petits Meurtres d'Agatha Christie* à Lens (au Colisée).

D'autres types d'actions peuvent être menées en lien avec les tournages. Leffrinckoucke, à l'est de Dunkerque, a ainsi accueilli en 2020, dans le cadre du festival Séries Mania, l'exposition Fangirl Quest, consacrée au travail des Finlandaises Tiia et Satu. L'exposition se double d'un atelier (Fanch'ti Quest) qui s'intéresse aux lieux de tournage dans la commune d'accueil. Dans le cas de Leffrinckoucke, il est centré sur la série *Kepler(s)*, tournée localement et diffusée en 2019. On explique l'évolution des lieux depuis le tournage puis les participants sont invités à rejouer, en s'inspirant des créations artistiques présentées dans l'exposition, une scène de la série en se photographiant dans ses décors d'origine. Les œuvres créées furent imprimées et exposées lors du festival en 2021. La mémoire du tournage devient l'occasion d'un moment créatif, festif et conduit à interroger le regard porté sur le territoire.

Surtout, Séries Mania amène certaines collectivités à valoriser leurs lieux de tournage de séries par la conception de circuits dédiés. Le temps du festival fait ainsi de certains d'entre eux des espaces ciné-touristiques prisés, au point que l'offre s'est parfois émancipée du seul calendrier festivalier.

C'est le cas, à l'été 2021⁹⁰⁴, à la faveur de deux visites proposées à quelques semaines d'intervalle à Lille et à Tourcoing sur les traces des tournages ; nous y ajoutons une visite du studio des *Petits Meurtres d'Agatha Christie* de Lens également proposée à cette occasion.

Dans les trois cas, le succès est évident et toutes les places disponibles sont rapidement réservées. À Tourcoing et à Lens, les visites attirent d'abord des fans de la série *Les Petits Meurtres* parfois venus de loin (Paris). Le circuit lillois se veut plus généraliste même si *Les*

⁹⁰⁴ Nous insistons sur l'année 2021 parce qu'il s'agit de celle lors de laquelle nous avons pris part aux différents circuits évoqués ici. Ces offres ont toutefois été répétées les années suivantes.

Petits Meurtres y sont surreprésentés ; comme à Tourcoing, il est conçu par les services Ville d'art et histoire.

À Lille, la visite est pilotée par un guide conférencier de l'office de tourisme qui met l'accent sur l'intérêt patrimonial des points d'arrêt et par la comédienne Nathalie Herbaut (*Germinal*, *Les Petits Meurtres*) chargée d'évoquer les tournages. Les lieux retenus dans le circuit doivent donc à la fois être apparus à l'écran et présenter un intérêt patrimonial, tout en se situant dans un rayon accessible à pied. La visite à laquelle nous participons réunit 16 personnes, majoritairement des adultes de 40-50 ans qui connaissent tous la ville ; un couple d'adolescents, emmené par les parents, reste assez détaché parce qu'ils ne connaissent pas les œuvres évoquées. Le binôme met également en évidence, en utilisant les outils bien connus du ciné-tourisme (la tablette qui permet de diffuser des extraits de séries, le calepin intégrant des photos de tournage) les écarts entre ce que l'on voit sur place (l'espace « réel », scénographique) et l'espace diégétique, et en apportant ponctuellement quelques éléments d'explications techniques. Si le circuit lillois se limite essentiellement aux espaces du Vieux-Lille déjà patrimonialisés (la Vieille Bourse, Notre-Dame-des-Treilles), celui qui est proposé à Tourcoing prouve que ce type de circuit permet d'intégrer des marges auxquelles le souvenir du tournage donne un intérêt particulier.

À Tourcoing (*photographie 40*), le circuit est intégralement centré sur *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie* – œuvre qui manifestement est celle qui, à ce jour, paraît la plus propice au ciné-tourisme dans la métropole ; il est également mené par un guide-conférencier qui fait le lien entre le patrimoine et l'univers de la série ; le circuit proposé bénéficie de la participation du comédien Dominique Thomas (qui joue le rôle du commissaire Tricard dans les deux premières saisons), habitant et ambassadeur de la ville qui relate au public ses souvenirs de tournages, se prête volontiers aux selfies, et invite finalement les visiteurs à découvrir son dernier ouvrage à la médiathèque locale. Dans les deux cas, avec un succès inégal, les circuits proposés sont pensés pour satisfaire de probables amateurs voire fans des œuvres et d'abord de la série inspirée des romans d'Agatha Christie. Les concepteurs de ces offres⁹⁰⁵ confient les difficultés auxquelles ils se heurtent : le circuit implique d'abord un fastidieux travail de recensement des lieux de tournage puis une nécessaire sélection de ceux-ci en fonction de leur intérêt (à la fois pour des fans et pour des non fans) et de leur situation géographique ; si une

⁹⁰⁵ Entretien avec Elsa Escudie, conceptrice du circuit de Tourcoing, le 28/07/2021.

première version du circuit de Tourcoing a été expérimentée en bus⁹⁰⁶ – choix remis en question à cause du contexte pandémique, – le choix d’un circuit pédestre implique de réduire le périmètre (entre la rue de Lille et la gare). Les anciens studios de tournage de la série, bâtiments ordinaires aux yeux du profane, sont pensés comme les « must-see » du parcours.

Photographie 40 : Sur les traces de la série *Les Petits Meurtres d’Agatha Christie* à Tourcoing



Un arrêt devant la maison utilisée pour évoquer la façade de l’hôtel Nirvana, rue de la Haze (à gauche), devant l’ancien studio (en haut à droite) et un échange final avec le comédien Dominique Thomas. Photographie : N. Marichez, 2021.

Si le festival Séries Mania profite d’abord, à première vue, au cœur de la métropole lilloise, Tourcoing s’y intègre ainsi en exploitant le potentiel ciné-touristique des lieux de tournage de la série *Les Petits Meurtres d’Agatha Christie* ; la ville devient ainsi une « destination (ciné)touristique » et ses propres marges, dès lors qu’elles ont accueilli une/des scènes de la série, sont susceptibles – si elles sont accessibles dans un temps limité – d’être intégrées aux circuits. Le ciné-tourisme pourrait ainsi être un vecteur d’essaimage du tourisme dans les marges de la ville, « hors des sentiers battus » (Gravari-Barbas), sur les traces de tournages eux-mêmes éparpillés et régulièrement dans des marges.

⁹⁰⁶ L’expérience fut menée en 2020, en limitant l’effectif à une trentaine de personnes, toutes fans de la série, de tous âges, venant en majorité de la métropole lilloise mais aussi, pour un tiers, du reste de la région (bilan communiqué par Elsa Escudie).

Pour les acteurs locaux du tourisme avec lesquels nous échangeons, l'invocation de l'univers des séries doit permettre de toucher un nouveau public, plus jeune et connecté (même si, pour l'heure, les visiteurs restent relativement âgés en raison, sans doute, de la nature même des œuvres concernées), mais aussi de proposer aux habitants de redécouvrir leur ville.

À la faveur du festival off et avec l'accord de la société de production Escazal, le studio des *Petits Meurtres* à Lens constitue un (rare) pôle ciné-touristique émergent (*Photographie 41*). Les visites proposées lors du festival sont réservées très rapidement par des fans pour qui l'ancienne unité gériatrique de Lens constitue paradoxalement une centralité touristique majeure. 150 personnes participèrent à cette visite du studio, dont des visiteurs venus de Paris et de la Belgique. Afin d'intégrer la population locale, une partie des places est réservée aux Lensois⁹⁰⁷.

Photographie 41 : La visite des décors des *Petits meurtres d'Agatha Christie* à Lens



Source : N. Marichez, 19/02/2022.

⁹⁰⁷ Des liens sont également tissés avec les centres sociaux de Lens pour sensibiliser à la visite des studios et inciter à y prendre part (encadrer les visites, scanner les billets...). Le bilan a toutefois un peu déçu les organisateurs : seuls un directeur de centre social et 2 habitants ont participé à l'événement sur les deux jours. Source : Chloé Destombes, chargée des publics, Séries Mania, 02/11/2021.

En dépit de nos tentatives, nous n'avons pas réussi à obtenir d'entrée pour les visites proposées dans le cadre de Séries Mania et avons profité d'une offre reconduite lors des journées du patrimoine quelques semaines plus tard. Nous effectuerons la visite, conduite par une employée d'Escazal, au sein d'un groupe de vingt personnes dont plusieurs familles. La découverte progressive de la boîte à décors insoupçonnée depuis l'extérieur suscite manifestement l'intérêt et la satisfaction des visiteurs qui, dès que le signal est donné, se photographient dans les décors, explorent ces derniers et les multiples accessoires évoquant dans les moindres détails les années 1970. La juxtaposition sur plusieurs étages de décors qui, à l'écran, paraissent éloignés, perturbe ; la découverte des appartements et des chambres des personnages procure l'étrange impression de traverser des espaces vécus que les personnages vont retrouver d'un instant à l'autre. Il y a – y compris pour des spectateurs qui ne sont pas des fans de la série, comme nous – de multiples raisons d'être intrigué par cette expérience spatiale.

Devant le succès des premières expériences menées, l'idée de visites en lien avec le Polar Lens fait son chemin, signe d'une prise de conscience de la touristicité du site par les acteurs locaux et du désir de construire une offre cohérente et originale en exploitant l'interfictionnalité de ce genre qu'est le polar.

Les festivals et en particulier Séries Mania favorisent donc la redécouverte des lieux de tournage et la création de projets touristiques sur certains d'entre eux, largement liés, à ce jour, à la série *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*.

3. Enjeux et limites du ciné-tourisme

3.1 Un tourisme très sélectif

Ces quelques études de cas suggèrent que les offres et les espaces ciné-touristiques se concentrent à ce jour dans le Nord-Pas-de-Calais plus qu'en Wallonie⁹⁰⁸. Cependant, le nombre de destinations ciné-touristiques qui auraient été (re)créées à la suite du tournage d'un film, captant alors des flux significatifs et pérennes, reste très modeste – même si le phénomène semble s'accélérer en même temps que les tournages (mais pas dans les mêmes proportions)

⁹⁰⁸ Cette différence, relative, pourrait être expliquée par une visibilité souvent moindre du territoire wallon dans les œuvres qui y sont tournées ou encore par l'ancrage, plus ancien et plus fort, des productions dans les « décors » du nord de la France.

depuis les années 2000. Ici comme ailleurs, le ciné-tourisme relève toujours de l'exception mais l'offre n'est pas nécessairement plus faible que dans d'autres régions (région parisienne mise à part).

Seule une poignée de films (*tableau 13*) sur les centaines accueillis dans les deux régions inspirent une offre et des déplacements quantifiables sur les lieux de leur tournage. Les séries, si elles offrent sans doute de nouvelles potentialités, génèrent encore peu de flux en dehors du cadre de *Séries Mania* qui accroît la visibilité et la touristicité de certains lieux de tournage, ceux des *Petits Meurtres d'Agatha Christie* en particulier.

L'intensité relativement faible du phénomène ne nous permet pas de tirer des conclusions définitives sur les ressorts du ciné-tourisme dans les deux régions mais nous pouvons tenter d'en dégager quelques caractéristiques.

Même si nous sommes convaincu que n'importe quel genre peut *a priori*, dans certaines circonstances, susciter une offre ou des flux ciné-touristiques, les films qui « induisent » actuellement ce type de tourisme sont assez peu diversifiés.

Ce sont d'abord des comédies de Dany Boon. En réalité, seuls deux films du réalisateur – ce qui n'est pas rien rapporté au faible nombre d'œuvres concernées – ont suscité des mobilités spécifiques productrices d'espaces touristiques dans la région et ce sont d'ailleurs ceux qui sont le plus ancrés dans « le Nord ». *Rien à déclarer* a probablement bénéficié de l'aura de son prédécesseur ; toutefois, il ne suscita pas de flux spontanés vers le territoire dont le spectateur peine d'ailleurs à identifier la localisation exacte. Il a fallu ici une stratégie pensée en amont pour tirer profit, une fois celui-ci confirmé, du succès médiatique et commercial du film et pour faire de « Courquain » une destination ciné-touristique.

Si ces cas rappellent que les comédies populaires sur « le Nord », même caricaturales (et sans doute parce que caricaturales) sont loin d'être nécessairement défavorables au ciné-tourisme, celles qui en génèrent restent toutefois peu nombreuses. Elles coexistent avec plusieurs films historiques ou, du moins, dont l'intrigue est ancrée dans le passé dramatique ou douloureux (la Seconde Guerre mondiale, l'époque industrielle), mais parfois abordé avec une forme de légèreté voire de nostalgie (les années 1950 dans *Australia*, les années 1970 dans *Les Petits Meurtres*, les années 1990 dans *Rien à déclarer*).

Toutes les œuvres intègrent des « stars » du cinéma ou du « petit écran » et ont connu un succès populaire à leur sortie en salle et/ou lors de leur diffusion télévisée⁹⁰⁹. Leur tournage, souvent

⁹⁰⁹ Le succès commercial du film lui garantit une forte exposition médiatique et un plus grand nombre de ciné-touristes potentiels (Riley, 1998). Toutes les études sur le ciné-tourisme relativisent toutefois le lien causalité entre succès et ciné-tourisme.

médiatisé, a été vécu comme un événement par la population locale ; il a marqué les esprits et laissé des traces qui seront parfois recherchées et mises en valeur bien plus tard (à Zuydcoote, à Mons, à Verviers).

Ces œuvres se déroulent dans des arènes très marquées, singularisées, explicitement nommées ou associées au nord de la France (ou à la Wallonie). Les liens affectifs que les spectateurs tissent avec le film sont aussi, inégalement selon les individus, tissés avec le territoire qu'ils ont découvert et parcouru en même temps que les personnages.

Aucune œuvre ne relève ici de ce « cinéma du réel » si souvent associé aux deux régions et la crise des territoires n'y apparaît qu'indirectement (*Bienvenue chez les Ch'tis, Australia*).

Nous notons aussi l'absence, en dehors de Dany Boon, des grands cinéastes locaux, comme si tout un pan du cinéma qualitatif ancré dans la région était défavorable à ce type d'offres touristiques, comme si le ciné-tourisme ne pouvait être associé qu'à de grands succès populaires (et d'ailleurs à certains d'entre eux uniquement). Les films qui suscitent du ciné-tourisme ne sont donc pas tant ceux qui dépeignent ou dénoncent la marginalité socio-économique dans le Nord. Pour autant, les œuvres concernées sont loin de proposer une image idyllique ou valorisante des espaces ou des paysages filmés ; la liste reflète finalement les traits saillants de l'image stéréotypée de la région : des lieux de guerre, des mines de charbon, un folklore ch'ti, la frontière, un passé industriel.

La lecture du tableau ne nous permet guère d'affirmer que le cinéma permettrait effectivement et automatiquement d'accroître la touristicité des marges qu'il mettrait en scène. Cependant, quelques espaces dépeints comme des marges à l'écran génèrent bien des flux ciné-touristiques. On pense ici à des marges minières ou industrielles intégrées dans des récits passés, éloignés du présent du spectateur, mais qui ont pu stimuler sa curiosité à l'égard des décors /patrimoines miniers qui ont été mobilisés. Les curieux qui se sont présentés spontanément dans la cité des Électriciens à Bruay-la-Buissière laissent penser que cette marge, volontairement enlaidie à l'écran, disposait d'un potentiel ciné-touristique.

En revanche, Dunkerque, Zuydcoote ou même Verviers ne sont pas dépeintes dans les films dont il est question ici comme des marges : elles sont avant tout des théâtres de batailles ou, dans le dernier cas, une ville industrielle qui reste alors relativement dynamique.

Ces œuvres ont, à un moment donné – et souvent récemment – inspiré un projet touristique d'ampleur variable. La fiction est exploitée quand elle est jugée compatible avec l'image du territoire ou celle que l'on souhaiterait renvoyer, lorsqu'elle peut être intégrée dans un récit territorial et/ou touristique. Le plus souvent, le projet est porté par une association locale

de défense du patrimoine – et du film par la même occasion (les amis de *Germinal* à Arenberg, les Amis de Bray-Dunes) ou, plus encore, par l’office de tourisme ou le service communal en charge de la culture et du patrimoine. L’exploitation prend d’abord la forme, selon le lieu de tournage et les traces mobilisables, d’une exposition ou d’un circuit. Certaines œuvres inspirent un projet d’exploitation touristique dès le tournage (Dunkerque) ou à sa sortie (Bergues, Hirson-Macquenoise), impliquant alors une grande réactivité des acteurs et, dans les cas cités, une réflexion amorcée bien en amont. Ce cas de figure est toutefois rare. L’œuvre tournée est souvent valorisée sur le territoire sur un temps plus long, quand elle a su séduire et fidéliser un public (*Les Petits Meurtres d’Agatha Christie*) ou lorsqu’elle finit par être perçue et reconnue comme un « trésor » du cinéma dont on entend tirer profit de la valeur patrimoniale (*Week-end à Zuydcoote*, *Australia*, *La Vie passionnée de Vincent Van Gogh*) et qui peut parfois inspirer un projet de réaménagement (Girard, 2019).

Côté français, ces projets sont d’abord menés à l’échelle municipale, par la municipalité elle-même (Dunkerque), par l’office de tourisme, les services en charge de la culture et du patrimoine. Si Pictanovo peut fournir une aide, la mise en valeur touristique du lieu de tournage n’est pas de son ressort. D’autres acteurs publics comme privés (la société de production Escazal par exemple) peuvent contribuer au projet voire l’impulser, en particulier des institutions culturelles tels que les organisateurs de festivals (Séries Mania), les musées (l’exposition « la Mine fait son cinéma » au Centre minier de Lewarde, « l’envers du décor » à Leffrinckoucke). Individus (cinéphiles, fans...) ou commerces peuvent aussi, à leur échelle, contribuer à la visibilité de l’offre ciné-touristique et à la mise en scène de traces de l’œuvre dans l’espace (Bergues).

Ces offres ciné-touristiques, souvent éphémères, ont des effets très inégaux sur les territoires. La carte des espaces ciné-touristiques est très différente de celle des grands espaces touristiques des deux régions, ou même des espaces les plus riches ou innovants. Elle résulte des logiques de localisation des tournages qui consomment, nous l’avons vu, de nombreux espaces, y compris des marges. Certains espaces ciné-touristiques sont ainsi des espaces qui concentrent toujours des difficultés socio-économiques (le quartier de Hirson-Macquenoise, le Borinage), des villes industrielles ou minières en transition qui aspirent à changer d’image (Dunkerque, Mons, Lens, Verviers, Tourcoing) même si ces différents espaces ne sont pas nécessairement dépeints comme des marges à l’écran.

Dans le cas de Bergues, le ciné-tourisme a eu, et a toujours dans une moindre mesure, des effets majeurs sur la fréquentation touristique et sur l’économie de la ville dans son ensemble, même

si nous en avons relativisé l'ampleur précédemment. À Hirson/Macquenoise, le ciné-tourisme est clairement à l'origine d'un projet de démarginalisation du territoire et a fait émerger un musée qui reste rentable, même s'il n'a pas bénéficié durablement aux commerces de la place de Courquain. Le studio des *Petits Meurtres* à Lens et Arenberg Creative Mine font tous deux figures de pôles ciné-touristiques pour des raisons différentes mais qui, en tant qu'espaces de travail, agissent plutôt comme des bulles qui s'ouvrent ponctuellement aux visiteurs ; l'impact économique de la fréquentation touristique y est, à l'échelle du site et plus encore de la commune, négligeable. À Dunkerque, le ciné-tourisme a nourri et renforcé le tourisme patrimonial ; il accompagne aussi, comme à Mons en 2015 ou à Wallers, un changement d'image de la ville.

Dans le cas des territoires proposant une valorisation provisoire des traces du tournage, les retombées touristiques et économiques sont nécessairement modestes ; notons d'ailleurs que certaines offres finalement pérennisées, comme le chemin de mémoire à Zuydcoote, peuvent être pratiquées en autonomie et gratuitement. L'enjeu n'est donc pas nécessairement économique, mais symbolique ou mémoriel. Dans les circuits proposés à Tourcoing ou à Verviers, l'enjeu est aussi de permettre aux habitants eux-mêmes de changer de regard sur des espaces parfois ignorés dont on peut souligner la touristicité.

Tableau 13 : Les films et séries qui « induisent » du tourisme dans les deux régions étudiées⁹¹⁰

Titre	Année	Genre	Espace de tournage mis en tourisme	Espace en marge ?	Espace à l'écran	Éléments favorables au ciné-tourisme	Durée de la mise en valeur ciné-touristique	Formes de la mise en valeur	Principaux acteurs	Public visé	Types de flux	Retombées sur le territoire
<i>Bienvenue chez les Ch'tis</i>	2008	Comédie	Bergues	Non	Petite ville dont on salue le charme dans les dialogues, mais abordée comme une synecdoque du « pays des Ch'tis »	Succès commercial historique, notoriété des comédiens, multiples répliques et scènes dites « cultes », phénomène médiatique, ancrage fort dans « le Nord »	Pérenne - 2008 à nos jours	Ch'ti multiples traces dans la ville, merchandising et souvenirs du tournage à l'office de tourisme, événements commémoratifs	Municipalité et (ancien) office de tourisme Acteurs économiques, habitants	Grand public	Flux forts et pérennisés	Visibilité nouvelle de la commune, fréquentation touristique accrue, retombées économiques fortes la première année
<i>Rien à déclarer</i>	2010	Comédie	Espace frontalier entre Hirson et Macquenoise	Quartier pauvre et frontalier en voie de marginalisation	Courquain/Koorkain, commune frontalière menacée de marginalisation	Succès populaire dans le prolongement du précédent, répliques et scènes dites « cultes », nombreuses rediffusions, médiatisation, ancrage dans « le Nord », affiche franco-belge	Pérenne - 2010 à nos jours	Panneaux informatifs, signalétique, place de Courquain, musée dédié, merchandising	Municipalités, intercommunalité, offices/maisons de tourisme, fonds européens	Grand public ; clientèle plus locale ou de passage	Flux relativement forts et pérennisés	Création d'un espace touristique ; reconversion réussie mais « bulle touristique » ?
<i>Germinal</i> (film)	1993	Drame ; adaptation du roman	Fosse Arenberg	Friche minière	Fosse minière en activité, voisine du Voreux ; corons	Tournage « événement », affiche prestigieuse et budget élevé, succès commercial, forte diffusion, noms de Zola + de Berri	Pérenne - Années 1990 à nos jours	Place du film dans la présentation du site, traces et éléments de décors, circuits, événements commémoratifs ; présentation des studios d'ACM	Associations locales (anciens mineurs) Office de tourisme Porte du Hainaut	Le public qui veut découvrir le site minier	Flux faibles et irréguliers	Contribue au changement d'image du site et à la reconversion ; retombées du ciné-tourisme très limitées ; potentiel encore peu exploité
<i>Germinal</i> (série)	2021	Série TV adaptée du roman de Zola	Arenberg Creative Mine	Site patrimonial, studios de cinéma	Fosse minière du Voreux an activité, corons	Série « événement », coproduction internationale, adaptation d'un classique de la littérature, succès d'audience	Nulle	Évocation dans certains circuits	-	-	Flux spontanés, faibles et irréguliers	-

⁹¹⁰ Nous intégrons dans le tableau des exemples d'offres ciné-touristiques éphémères. Il est tout à fait possible et même probable que certains tournages aient donné lieu, dans le passé, à des événements plus ou moins médiatisés (expositions, projections, animations...) dont nous n'avons pas retrouvée la trace.

Dunkerque	2017	Guerre	Plage de Malo-Bains / digue de Dunkerque	Quartier touristique et portuaire d'une ville en quête de changement d'image	Plage de Dunkerque	Tournage international, réalisateur et comédiens connus, forte médiatisation, budget élevé, retentissement, place de la ville dans le titre et dans l'œuvre	Cyclique 2017 à nos jours	Photographies installées sur la digue, circuits divers, expositions ponctuelles, conservation d'éléments de décors	Ville de Dunkerque, office de tourisme, musées	Public international	Flux forts, irréguliers	Contribue à l'essor de la fréquentation touristique et au changement d'image
Week-end à Zuydcoote	1964	Guerre	Plage de Zuydcoote, Bray-Dunes	Spas une marque : station touristique	Zuydcoote, Bray-Dunes	Roman remarqué et récompensé, affiche prestigieuse, tournage médiatisé, budget, succès commercial	Pérenne Visibilité accrue depuis 2014	Place dans la présentation de la commune, chemin de mémoire, panneaux et photographies, événements commémoratifs	Municipalité, association locale	Cinéphiles	Flux irréguliers	Contribue à l'image touristique de la ville, à sa notoriété et à son identification ; impact économique indirect
Les Petits Meurtres d'Agatha Christie	2009 à nos jours	Série TV	Tourcoing Lens	Anciennes villes industrielles en transition, friches	Métropole lilloise, le Nord-Pas-de-Calais	Série populaire ancrée dans le Nord, côté « rétro », humour, identité visuelle ; communauté de fans	Ponctuelle Années 2010	Visites guidées	Société de production Escazel Films, festival Séries Mania, municipalités de Tourcoing (service patrimoine) et de Lens	Fans / grand public	Flux forts mais occasionnels	Retombées économiques très limitées
Australia	1988	Drame	Verviers	Ville en crise	Verviers	Réalisateur renommé, mémoire du tournage	Ponctuelle 2018	Visite guidée, expositions	Maison de tourisme de Verviers	Habitants, curieux	Flux fort mais occasionnel et local	Retombées économiques très faibles
La Vie passionnée de Vincent Van Gogh	1956	Biographie	Borinage (Marcasse...)	Espaces paupérisés/en cours de patrimonialisation	Marges minières et ouvrières	Production hollywoodienne, acteurs, médiatisation, sujet évoqué (Van Gogh)	Ponctuelle 2015	Exposition	Fondation Mons 2015, mission cinéma pilotée par P. Reynaert	Public de la capitale européenne de la culture	Flux forts mais provisoires	Retombées économiques faibles. Profite à Mons d'abord
Bienvenue à Marly-Gomont	2016	Comédie dramatique	Steenkerque	Section de la commune de Braine-le-Comte (453 hab.)	Marly-Gomont, village du rural « profond » des années 1970	Clip à succès de Kamini en amont, succès commercial, multiples rediffusions	Ponctuelle 2017	Exposition, circuit	ASBL locale	Visiteurs locaux dans le cadre des journées du Patrimoine	Flux ponctuel	Retombées très limitées

Conception et réalisation : N. Marichez, 2023.

3.2 Un tourisme convoité

3.2.1 Un type de tourisme mieux pris en compte

La France s'est intéressée assez tardivement au phénomène du ciné-tourisme et il fallut du temps pour que le néologisme s'impose (encore timidement et sous des formes encore instables en anglais comme en français) dans les études scientifiques puis dans les politiques d'aménagement. Cette activité fut longtemps peu pensée par les acteurs locaux, alors que les promoteurs et producteurs de film, quant à eux, se préoccupaient peu d'un éventuel *film tourism*. Les collectivités cherchent désormais à optimiser les effets qu'un tournage peut avoir sur le tourisme, au-delà des retombées immédiates abordées précédemment, permettant l'émergence, aux côtés de quelques grands pôles comme Paris ou Cannes, d'autres espaces de ciné-tourisme, y compris dans des territoires à première vue peu « cinégéniques » et marginalisés (Beeton, 2016 [2005]).

Le contexte semble favorable à un essor du ciné-tourisme à l'échelle régionale : les tournages d'œuvres variées, et notamment de séries, se multiplient sur le territoire, le phénomène de ciné-tourisme, médiatisé, est mieux connu et anticipé et il existe une demande de fans ou de cinéphiles qui s'exprime à travers les réseaux sociaux et Internet. De multiples organismes (CNC, Film France, Pictanovo, Wallimage) fournissent aux élus enquêtes et documentations qui accélèrent une circulation des savoirs en la matière et les accompagnent dans leur inventaire de leur patrimoine cinématographique (*tableau 14*)⁹¹¹.

Tableau 14 : Conseils aux acteurs des territoires pour tirer profit des tournages

Au moment du tournage, avant la sortie	Pendant la sortie	Après la sortie
<ul style="list-style-type: none"> - Évaluer le potentiel du tournage : qui (réalisateur, casting) ? quelle médiatisation ? pour quels diffuseurs ? combien de temps ? quoi (genre, budget, public visé) ? quelles scènes ? œuvre à fort « potentiel » inductif sur le tourisme ? (communautés de fans, attente)... - Penser la visibilité du territoire : scènes intérieures/extérieures ? quels lieux de tournage ? quels 	<ul style="list-style-type: none"> - Assurer des promotions croisées entre celle du film et celle du territoire ; faire du territoire un partenaire (même officieux) de la sortie - Exploiter la bande annonce, des extraits disponibles en ligne (surtout si le territoire y apparaît) - Achat d'espaces dans les écrans publicitaires dans les cinémas avant la diffusion du film ; achat de 	<ul style="list-style-type: none"> - Organiser d'autres projections de l'œuvre tournée, par exemple sur l'un des lieux de tournage - Promouvoir des produits touristiques dérivés - Création d'une offre ou d'outils valorisant les lieux de tournage : « movie maps », applications, expositions... ; ou une offre pérenne : circuit, statue, signalétique, musée...

⁹¹¹ *Tourisme et cinéma. Comment dynamiser son territoire par l'audiovisuel*, Éditions Atout France en partenariat avec Film France, 2014, 236 p.

<p>éléments du territoire/patrimoine visibles ?</p> <ul style="list-style-type: none"> - Communiquer pendant et après le tournage - Mobiliser des partenaires dans les secteurs du tourisme, de la presse, de l'audiovisuel ; échanger avec d'autres acteurs concernés par le tournage (municipalités voisines...) - Comprendre le rôle des différents interlocuteurs (producteur délégué, producteur exécutif, repéreur, régisseur...) - Garder des traces du tournage en cours en accord avec la production (photographies, film du tournage ; conservation d'accessoires, d'éléments de décor...); créer un site ou une page consacré(e) au tournage - Aborder la stratégie de communication avec le distributeur ; négocier avec la production : outre la mention au générique, évoquer l'avant-première, une visibilité du territoire dans la promotion (encadré dédié au territoire dans le dossier de presse), éventuels droits d'utilisation de photographies ou d'extraits - Obtenir des éléments visuels qui pourront être intégrés dans la communication du territoire - Concevoir une stratégie de communication autour du territoire en parallèle à la sortie de l'œuvre - Penser une stratégie qui pourra être déployée avec une intensité variable en fonction du retentissement de l'œuvre (réactivité) - Imaginer un merchandising en lien avec l'œuvre 	<p>messages ou de mini-spots (« pre-roll ») avant la bande annonce sur AlloCiné...</p> <ul style="list-style-type: none"> - Jeux concours pour gagner un séjour sur le lieu de tournage - Inviter les médias, notamment lors de l'avant-première ; inviter les journalistes sur les lieux de tournage, leur faire rencontrer des figurants - Assurer une visibilité des décors et lieux de tournage 	<ul style="list-style-type: none"> - Créer des événements permettant d'entretenir la mémoire du tournage - Intégrer les habitants et entreprises locales, les sensibiliser aux effets du tournage - Être attentif à la chronologie des médias (diffusion du Canal+, sur Netflix...) l'actualité de l'œuvre filmée pour communiquer en parallèle (récompense, rediffusion, anniversaire, restauration du film, annonce d'une suite, etc.).
---	--	--

Réalisation et conception : N. Marichez, 2023. Compilation construite à partir de *Tourisme et cinéma. Comment dynamiser son territoire par l'audiovisuel*, Éditions Atout France en partenariat avec Film France, 2014, 236 p.

3.2.2 Apport et limites du ciné-tourisme

L'offre ciné-touristique peut contribuer à un changement d'image, peut créer, renforcer ou renouveler une attractivité touristique, en ciblant une nouvelle clientèle (le public du film ou de la série d'abord) potentiellement nationale ou internationale. Nécessitant peu

d'infrastructures et pouvant être proposée en toute saison, le ciné-tourisme permet aussi de diriger les visiteurs vers des espaces en « sous-tourisme »⁹¹², vers des espaces ordinaires sur lesquels l'œuvre permet de changer le regard.

Il convient toutefois d'en souligner les limites, multiples et bien documentées (Beeton, 2016 [2005]). Le ciné-tourisme reste rare, incertain, et n'assure pas nécessairement une fréquentation durable et des retombées économiques pour le territoire, surtout si aucune offre n'est pensée pour retenir le visiteur. Le clip de rap de Kamini en 2006 offrit au village de Marly-Gomont, au cœur de la Thiérache, une notoriété soudaine et durable dont elle a finalement peu tiré profit, le tournage de l'adaptation filmique en 2015 étant délocalisé dans le village wallon de Steenkerque. Une réponse a toutefois été apportée aux vols récurrents des panneaux d'entrée dans le village devenu célèbre (*photographie 42*). Des murets de béton peints par l'artiste-peintre Micowel sont installés en 2007 et répondent à l'instagrammabilité manifestement forte du site.

Photographie 42 : Les panneaux d'entrée dans Marly-Gomont



Source : site Internet du village de Marly-Gomont, <http://marlygomont.free.fr/spip.php?page=accueil>, consulté le 08/08/2023.

3.2.3 Le pari Wallywood

En Wallonie, si le ciné-tourisme n'est pas une priorité de Wallimage, le département Wallimage Tournages, piloté par Jean-François Tefnin, s'efforce de le favoriser et de le valoriser.

En avril 2019 (*figure 148*), Wallimage organise ainsi Wallywood(ou)tour(ne), un événement déployé à l'échelle de la région visant à faire prendre conscience à la population que la Wallonie est devenue une terre de cinéma dynamique et renommée. Pendant un week-end,

⁹¹² R. Knafou, « Réinventer le tourisme », *Le Monde*, 07/05/2021.

six lieux de tournage de films et de séries⁹¹³ sont retenus pour accueillir diverses animations (rejouer des scènes du film sur le lieu de son tournage). L'événement, qui bénéficie d'une forte couverture médiatique, est organisé en partenariat avec des acteurs de la filière image et en particulier avec des entreprises audiovisuelles (Benuts, Macadamcar, Key Wall...); plusieurs pôles (le PIL, TV Factory) ouvrent leurs portes et font découvrir leurs équipements au public à cette occasion.

Figure 148 : La promotion de Wallywood



L'événement vise aussi voire surtout à assurer la promotion d'un nouvel outil créé par Wallimage, une application destinée aux smartphones nommée Wallywood. Cette dernière s'inscrit plus largement dans une démarche visant à documenter et valoriser les retombées touristiques des tournages⁹¹⁴; Wallywood doit favoriser le ciné-tourisme dans la région. Ainsi, alors que le Nord-Pas-de-Calais compte plusieurs pôles de ciné-tourisme dispersés et qui ont émergé sans impulsion régionale, la Wallonie se dote d'une stratégie et d'outils sans avoir à ce jour d'espaces ciné-touristiques majeurs sur son territoire (du moins associés à des lieux de tournage).

Le lancement de l'application constitue une phase de test pour l'équipe de Wallimage Tournages⁹¹⁵. Il s'agit d'une application mobile gratuite repérant les lieux de tournages de films

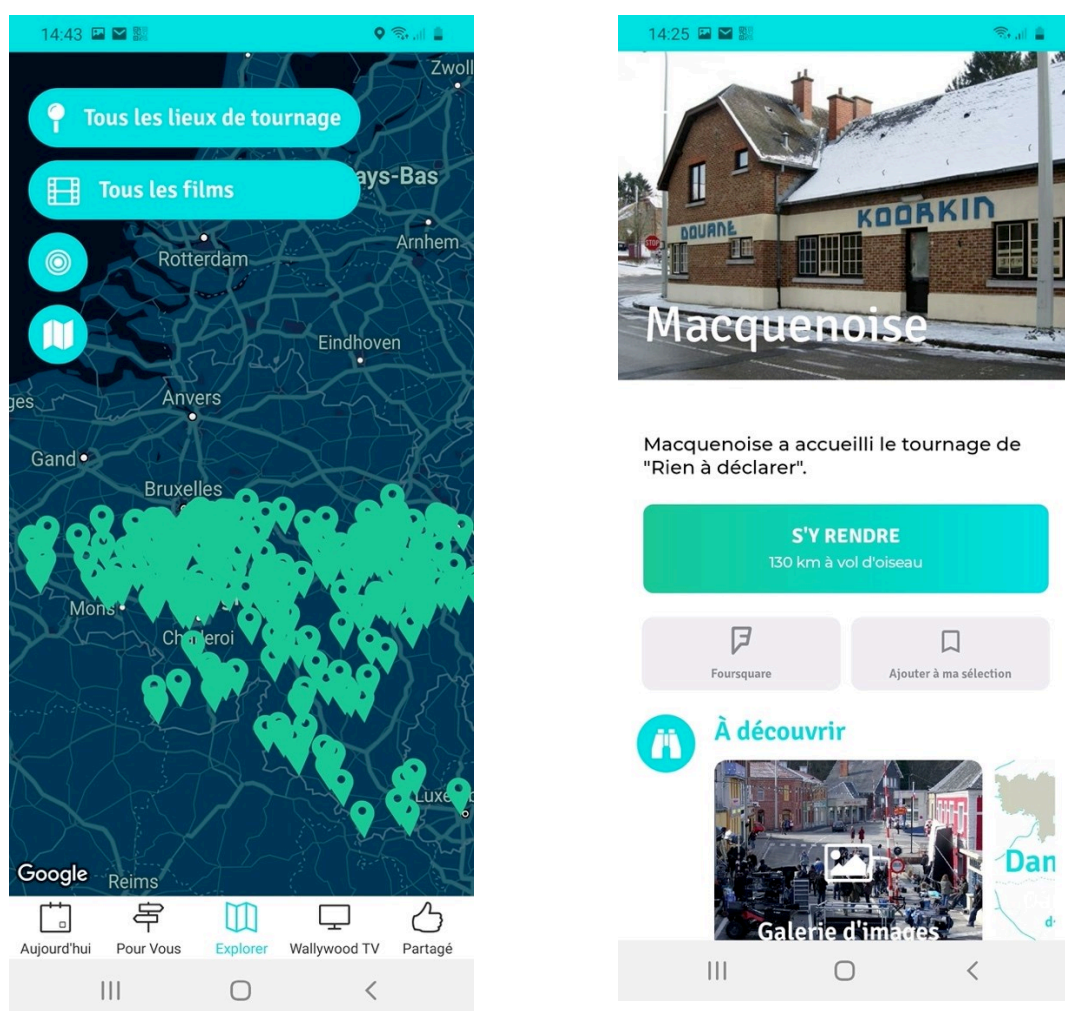
⁹¹³ *Les Visiteurs* à Namur (Musée des arts décoratifs), *Raid Dingue* à Marcinelle (locaux de Key Wall), la série *Ennemi Public* à Saint-Hubert (Fourneau) etc.

⁹¹⁴ J.-F. Tefnin milite pour cette prise en compte du tourisme et des retombées touristiques des tournages par Wallimage et par le ministère de l'Économie de la région. L'enjeu est notamment d'obtenir des aides du ministère en charge du tourisme. « Il nous semble important de valoriser l'accueil de tournages en termes touristiques et pas seulement au niveau culturel ou économique (même si ces considérations se recoupent, il s'agit cependant de secteurs et de ministères différents). » Entretien avec l'auteur le 22/03/2021.

⁹¹⁵ 5 personnes, 4 employés en CDI à temps plein et le directeur. Wallimage Tournages obtient simplement une subvention unique versée en 2019 pour la création de Wallywood et pour l'organisation de l'événement de lancement sur un week-end, « Wallywood on Tou(ne) » en avril 2019.

et de séries en Wallonie, à l'attention des cinéphiles mais plus largement du grand public (figure 149). Elle associe aux lieux répertoriés diverses informations sur le tournage, le site, offre des anecdotes et des photographies, des vidéos, des témoignages provenant des archives de SONUMA, avec laquelle Wallimage a un partenariat, de la base de données MovieDB ou qui sont réalisés par l'équipe elle-même. Cette documentation est plus facile pour les œuvres cofinancées par Wallimage puisque les conventions de coproduction signées précisent que l'organisme a le droit de diffuser des extraits de l'œuvre ; cette garantie permet de surmonter une difficulté rencontrée par d'autres applications créées antérieurement à d'autres échelles – celle du Havre par exemple avait dû être suspendue à cause de problèmes liés aux droits d'auteur.

Figure 149 : Repérer les lieux de tournage et faire du ciné-tourisme avec Wallywood



Source : application Wallywood (captures d'écran).

L'application, très riche, facile à utiliser, est mise à jour régulièrement. Elle offre la possibilité de faire du ciné-tourisme en toute autonomie et de recevoir une notification dès qu'on s'approche d'un lieu de tournage de film ou de série. Les décors privés ne sont toutefois pas géolocalisés car *a priori* non ouverts aux visites (sauf si le propriétaire privé donne son accord). Au total, au premier trimestre 2021, plus de 6 500 utilisateurs avaient installé l'application⁹¹⁶ et environ 3 000 l'ont conservée sur leur téléphone. La phase de test n'imposait aucun objectif chiffré mais, compte tenu des moyens de communication limités, ces résultats étaient jugés satisfaisants.

L'application, qui assure dans le même temps la promotion et la visibilité de Wallimage, est ainsi un outil novateur offrant la possibilité à chacun d'explorer la Wallonie en ciné-touriste⁹¹⁷. Toutefois, pour des raisons de confidentialité, aucune donnée liée à l'utilisation de l'application ne remonte jusqu'à Wallimage ; en dehors du nombre de téléchargements, il n'est donc pas possible d'analyser les mobilités réellement effectuées grâce à cet outil, de dégager d'éventuels espaces qui seraient particulièrement recherchés et visités ; les flux ciné-touristiques passent donc largement sous les radars. Seules des enquêtes sur les lieux de tournage permettraient de mesurer un potentiel effet « Wallywood » sur la fréquentation touristique des espaces wallons⁹¹⁸.

3.3 Un cinéma peu propice au ciné-tourisme ?

Dans la très grande majorité des cas – et ceci n'est d'ailleurs pas spécifique aux deux régions étudiées –, le film ou la série tourné(e) n'inspire aucun projet touristique.

En réfléchissant à la mobilité ciné-touristique en termes de *push factors* et de *pull factors*, il paraît évident que la nature du film (ou de la série) lui-même constitue un moteur important du déplacement. Il s'agit d'ailleurs d'une limite soulevée par Jean-François Tefnin à propos de l'impact de l'application Wallywood :

« Il est évident que l'Andalousie ou le Maroc, par exemple, ont beaucoup plus de facilités pour faire venir les touristes sur les décors de *Game of Thrones* ou de *Star-Trek*. On doit faire avec

⁹¹⁶ Données communiquées par J.-F. Tefnin, le 22/03/2021.

⁹¹⁷ L'initiative rappelle le projet « Les Bobines de l'Est », initié par la chercheuse Delphine Le Nozach, proposant, grâce à une application-mobile, de découvrir la région Lorraine à partir des lieux et patrimoines qui y ont été filmés.

⁹¹⁸ Nos interlocuteurs sur les sites de Herbeumont (maison de tourisme) ou à Sainte-Ode, lieux de tournage de la série médiatisée *La Trêve*, n'ont pas noté de demandes nouvelles après le lancement de l'application. Précisons toutefois que l'outil permet justement de visiter ces lieux de tournage sans la médiation de ces acteurs.

les films qui ont été tournés chez nous ; on ne pourra jamais inventer quelque chose qui n'a jamais existé »⁹¹⁹.

Si les deux régions concentrent un stock conséquent de tournages d'œuvres, peu inciteraient leurs spectateurs à porter un « regard touristique » sur les territoires filmés.

Si le ciné-tourisme peut nourrir l'attractivité d'espaces jusqu'alors peu touristiques (Dunkerque) voire atouristiques (Hison/Macquenoise), il ne concerne pas – du moins à ce jour – certaines marges pourtant devenues des pôles de tournage, parfois associés à des réalisateurs régionaux renommés et régulièrement récompensés dans les festivals dits de catégorie « A » (Sojcher, 2020) : Roubaix (Desplechin), Seraing (les Dardenne), voire Bailleul et les autres marges mises en scène par Bruno Dumont.

Nous avons vu que ces cinéastes, de manière discutable, étaient souvent associés à un cinéma « du réel » ou « social » qui occupe une place importante dans la production cinématographique régionale mais qui pourrait sembler peu compatible avec le ciné-tourisme. Plusieurs chercheurs ont pourtant montré que le ciné-tourisme pouvait naître de films évoquant la pauvreté (extrême) ou la violence dans des bidonvilles ou d'autres quartiers urbains. Les *slums* de Dharavi, certaines favelas de Rio, Medellin, Tchernobyl, Derry, les marges de Baltimore sont autant d'espaces qui, paradoxalement, ont inspiré des offres et des pratiques ciné-touristiques à la suite d'un film ou d'une série. Ce ciné-tourisme relève, derrière le point commun que constitue la figuration du territoire à l'écran, de motivations et de formes extrêmement diverses, la pauvreté elle-même pouvant être citée, paradoxalement, comme l'une des raisons du voyage (Araujo, 2021). Dans les cas cités cependant, le ciné-tourisme ne naît pas d'œuvres nécessairement « réalistes » et il concerne souvent des étrangers qui désirent par la même occasion voyager dans un autre pays, en quête d'altérité et d'exotisme. Lourerio et Araujo (2015) soulignent ainsi que les touristes qui souhaitent visiter des bidonvilles à la suite d'un film citent souvent parmi leurs motivations les paysages qui contrastent avec les conditions de vie de la population. Il paraît difficile d'imaginer une émotion et une réaction comparables chez des spectateurs, relativement peu nombreux et majoritairement français (ou belges), face à une œuvre « réaliste » qui les plonge dans une marge urbaine proche, familière voire « ordinaire », dont ils ont sans doute une représentation déjà forte en tête, à la faveur d'œuvres peu propices à la contemplation des paysages (en dehors du cas de Dumont bien entendu). Soulignons d'ailleurs que les mêmes chercheurs soulignent que, en dehors des exceptions citées, la règle reste la plus souvent inverse : l'image négative donnée d'un territoire dans un film tend plutôt

⁹¹⁹ Entretien avec J.-F. Tefnin, le 22/03/2021.

à conforter les représentations négatives qu'en avaient antérieurement le spectateur (Araújo, Loureiro, 2015).

Il n'existe pas ou très peu d'offres de ciné-tourisme sur les lieux de tournage de prédilection des réalisateurs régionaux qui pourraient pourtant, à l'instar d'autres personnalités de la société civile, jouer un rôle dans la mise en tourisme d'espaces ou dans le changement de regard porté sur eux (Condevaux, 2016). Leurs films sont manifestement jugés peu propices à l'exploration des territoires par les acteurs du tourisme et il est vrai que l'on n'observe guère de flux de curieux sur les traces du dernier film des Dardenne à Seraing ou de Desplechin à Roubaix. Seraing, Roubaix ou Bailleul ne sont pas devenues des destinations touristiques, du moins, elles ne le sont pas plus depuis qu'elles accueillent les tournages des cinéastes.

Paradoxalement, ces films montrent peu les espaces touristiques des villes concernées et privilégient des espaces ordinaires ou a-touristiques (en dehors de la Côte d'Opale chez Dumont) qui ne semblent guère valorisés par l'œuvre. À Seraing, notre question sur l'existence d'une offre touristique inspiré du cinéma des Dardenne surprend – tout en étant jugée intéressante⁹²⁰. Si toutes sortes de circuits sont proposés pour découvrir la ville (les châteaux, les contes, la forêt, les traces de John Cockerill, les cimetières...), le cinéma des frères est absent ; nous notons même que les sites mis en valeur par le syndicat d'initiative (châteaux de Jemeppe, arboretum, château Cockerill...) sont ceux qu'évitent les Dardenne (et inversement).

Si le nom du cinéaste associé à la ville est souvent source de fierté, ses œuvres ne sont pas perçues comme des vecteurs de touristicité et risquent plutôt de diffuser une image du territoire qui n'est pas celle que les acteurs du tourisme entendent promouvoir.

Nous avons toutefois repéré un circuit proposé par l'office de tourisme et expérimenté pour la première fois en 2019 à Roubaix, à l'occasion de la sortie en salle de *Roubaix, une lumière* (carte 38) et qui doit donc faire la part belle à l'œuvre de Desplechin.

L'itinéraire proposé relie ici les principales centralités de Roubaix mais, s'il intègre quelques « décors » des films de Desplechin (la gare, le musée de la Piscine, le faux commissariat), il écarte les marges qui sont paradoxalement au cœur du film qui vient alors de sortir. On évite ainsi le quartier du Pile et la courée qui constitue la scène principale du crime de *Roubaix, une lumière*. La conception du circuit (pédestre) implique certes une distance raisonnable entre les lieux, mais on comprend aussi qu'explorer les lieux du tournage impliquerait de sillonner des quartiers qui restent pauvres, sur les traces d'un meurtre qui s'y est réellement produit quelques années avant le film. Le ciné-tourisme prendrait alors des allures de *dark tourism*, comportant

⁹²⁰ Échange avec Victorine Dortu, syndicat d'initiative de Seraing, août 2022.

une dimension morbide ou voyeuriste qui n'est certainement pas celle que voudraient renvoyer les acteurs du tourisme roubaisien. L'agencement du circuit révèle dès lors une forme de compromis entre le désir de rendre hommage au cinéma de Desplechin et la difficulté d'exploiter les lieux de ses tournages (le canal de Roubaix est également écarté). L'extension de la thématique du circuit (aux autres tournages ou aux vieilles salles de cinéma) permet de compléter les étapes et de contenir le circuit dans le centre de la ville.



Une telle offre ciné-touristique sur les territoires des Dardenne ou de Desplechin se heurte ainsi à de multiples difficultés. Chez les Dardenne, plus encore que chez Desplechin, l'absence de décors est une autre limite ; la ville ordinaire, la marge, l'interstice constituent les décors. Les lieux de tournage sont peu visibles, parfois détruits, difficilement accessibles voire dangereux et sont loin d'être « disneylandisés » (Brunel, 2006).

Dans le cas de ces marges urbaines, la réaction de la population face à l'intrusion d'improbables ciné-touristes⁹²¹ dans des quartiers que les habitants eux-mêmes ne perçoivent pas comme touristiques et dont ils ignorent parfois les tournages accueillis, peut poser un problème⁹²². Il s'agit ici d'un risque lié à cette « dé-différenciation » (Condevaux, 2016 ; Bourdeau, 2012) entre les lieux du tourisme et de l'ordinaire qui caractérise le post-tourisme et dont relève ici le ciné-tourisme.

On le voit, de tels circuits ciné-touristiques finissent par évoquer une forme de tourisme de marge, amenant à visiter en touriste des « lieux ordinaires » ou des « zones socialement marginalisées » (Gravari-Barbas, 2017). À ce jour, de telles pratiques « dans des lieux en marge de l'industrie touristique », lorsqu'elles existent, échappent aux parcours institutionnalisés, reposent sur des initiatives individuelles, autonomes voire improvisées⁹²³, à l'aide d'outils tels que Wallywood – que me conseille d'ailleurs mon interlocutrice au syndicat d'initiative de Seraing pour partir sur les traces des Dardenne. Quelques indices – propositions d'itinéraires en ligne ou publiés, commentaires déposés sur des réseaux sociaux, sites ou blogs – témoignent de l'existence discrète de visites ciné-touristiques de ce type. Celles-ci s'apparentent parfois à de l'urbex (Le Gallou, 2021) comme lorsque des ciné-touristes spontanés explorent et filment la cité des électriciens après *Bienvenue chez les Ch'tis* ou dans le récit qu'une cinéphile consacre aux lieux de la série franco-belge *Zone blanche* (figure 150).

La démarche même de Thierry Roche et de Guy Jungblut (2021) qui débouche sur la publication d'un ouvrage en 2021 est d'abord celle de ciné-touristes⁹²⁴ dont la passion pour le cinéma des Dardenne nourrit le désir de visiter Seraing. Significativement, l'œuvre qu'ils publient, riche en photographies, ressemble à certains égards à un ouvrage consacré à l'urbex. Dans certains passages, les auteurs se plantent devant des décors qu'ils ont réussi à débusquer en interrogeant les émotions que ces derniers leur procurent :

« [Nous avons] photographié la porte d'entrée de l'immeuble où vit Francis, nous avons guetté à l'angle de la rue Ferrer pour voir s'il allait comme par miracle surgir dans notre cadre, nous avons cherché les empreintes laissées par les hauts murs de l'ancienne rue Cockerill, mais il

⁹²¹ Il existe, ne serait-ce que grâce aux *greeters* ou à la faveur de circuits ponctuels, des possibilités de visiter ces marges urbaines en touristes.

⁹²² Nous en faisons l'expérience dans Seraing que nous entreprenons de visiter, seul, en recherchant les lieux de tournage des Dardenne par un fastidieux travail de repérage en amont du séjour. Notre posture « touristique » (nous prenons des photographies en tenue estivale) au milieu de certains espaces paupérisés et peu touristifiés suscite la méfiance de certains habitants.

⁹²³ Il y a d'ailleurs un malentendu à l'égard du ciné-tourisme trop souvent pensé comme un synonyme de tourisme « de masse » voire de « surtourisme ».

⁹²⁴ « [...] j'ai besoin de repérer dans le paysage des images qui dans un même mouvement caractérisent la ville de Seraing et les films », de « vérifier la consistance des mondes cinématographiques » (p. 12).

nous manquait l'essentiel, les corps. Nous arpentions des lieux désertés par ceux qui nous les avaient fait entrevoir » (p. 124).

Cette expérience phénoménologique de Seraing et des lieux du cinéma des Dardennes, cette pratique ciné-touristique sans médiation, déboussolante, débouche sur une conclusion inattendue : « Aucune magie n'est apparue, ou bien nous n'avons pas su la retenir » (p. 120).

Figure 150 : Entre ciné-tourisme et urbex

a) dans la cité des électriciens en 2008



C'est le Nord - La Cité des électriciens (Bruay-la-Buissière)

BAJOU3000

102 abonnés

S'abonner

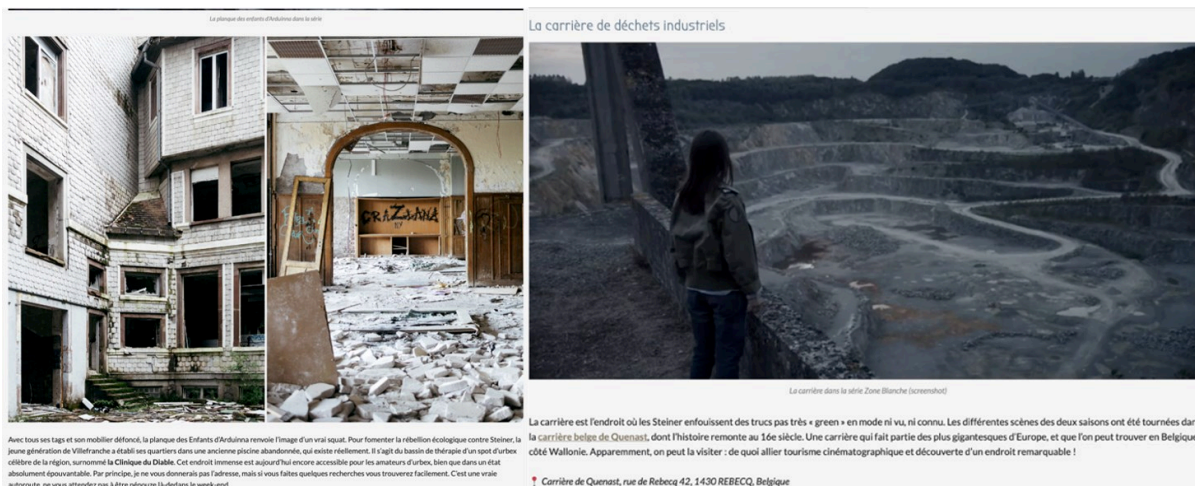
80

Partager

Enregistrer

...

b) Le cas de *Zone blanche* :



Sources : (a) <https://www.youtube.com/watch?v=X6fQSZOAUfY> (b) zone-blanche.com : <https://www.zone-blanche.com/guide-lieux-de-tournage-serie-zone-blanche/>

Ce désir de voyage sur les terres des Dardenne, de Desplechin, de Dumont, émane également de journalistes⁹²⁵ qui entendent évaluer l'écart entre la fiction et le réel, explorer les marges parfois en compagnie du cinéaste lui-même, dans le cadre d'une réflexion cinématographique et sociologique. Leurs articles en forme de récits de voyage peuvent d'ailleurs inciter des lecteurs à suivre leurs traces. Le journaliste Gérard Lefort aborde ainsi sa visite d'Ambleteuse aux côtés de Bruno Dumont en des termes qui reflètent parfaitement les attentes et le ressenti, empreint nostalgique, du ciné-touriste :

« [...] Sur les lieux du tournage... Voir ce qu'on a déjà regardé. Reconnaître ce qu'on a déjà connu. Ce sont des retrouvailles. Mais d'un genre particulier. La connaissance que nous avons du film, le souvenir prégnant de certaines images, les dialogues que nous avons entendus, la bande-son dont la brise souffle encore à nos oreilles, les personnages et leurs visages bruyants sont là, comme un memento du passé qui commande les issues de notre mémoire et obstruent notre imagination »⁹²⁶.

En arpentant le territoire du cinéaste, le journaliste prend conscience du travail de ce dernier qui est parvenu à « produire un sentiment de grand canyon avec un paysage qui, in situ, entre la rivière au nom de coup de fouet, lack, et le petit fort Mahon [...] tient dans une zone d'à peine un kilomètre carré ».

Aujourd'hui, les marges urbaines intégrées dans des circuits ciné-touristiques le sont à la faveur de séries et en particulier des *Petits Meurtres d'Agatha Christie*. À Tourcoing (mais aussi à Roubaix ou à Lens), ils invitent à porter un regard touristique sur des espaces ordinaires voire sur des marges qui ont accueilli des tournages ; une habitante de Tourcoing qui participe au circuit s'enthousiasme ainsi de la manière dont la visite lui permet de (re)découvrir sa propre ville, confirmant que, si les lieux du quotidien « étonnent moins que les confins » (Capellà Miterique, 2014), ils peuvent aussi stimuler l'imaginaire.

Conclusion

Les tournages accueillis dans le Nord-Pas-de-Calais et, dans une moindre mesure, en Wallonie, génèrent bien des offres et des pratiques ciné-touristiques. Si elles restent relativement rares, ces offres tendent à s'accroître avec le nombre de projets accueillis. Les œuvres qui les inspirent insistent volontiers sur des formes de singularités voire de marginalité

⁹²⁵ Citons François Gorin visitant Bailleul avec Dumont pour *Télérama* (30/10/1999), Jonathan Romney visitant le Seraing des Dardenne pour *The Guardian* (2000) ou Gérard Lefort sillonnant Ambleteuse aux côtés de Dumont pour *Libération* (19/10/2011).

⁹²⁶ *Libération*, « Satan de réflexion », 19/10/2011.

régionales (passé minier, « identité » ch'ti, frontière, lieux de mémoire des guerres mondiales) mais sont aussi des séries comme *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie* dont les décors fabriqués (en studio) ou dénichés au sein de la métropole lilloise suscitent un intérêt. À ce jour, cette exploitation ciné-touristique profite toutefois encore peu aux marges dépeintes comme telles à l'écran.

Si Dunkerque bénéficie bien du ciné-tourisme, ce dernier repose sur un film qui associe la ville à un événement historique qu'elle a connu, l'œuvre permettant d'évoquer autre chose que les difficultés socio-économiques qui nuisent toujours à l'image et à l'attractivité du territoire et de valoriser opportunément ses lieux de mémoire. *Germinal* profite certes à quelques espaces marginalisés qui ont été intégrés dans le tournage du film de Berri puis de la série mais ces œuvres soulignent finalement la centralité passée des lieux et confortent leur valeur historique et patrimoniale. Bergues est un cas singulier. Si les autorités de la ville et les acteurs du tourisme ont choisi d'assumer l'association du territoire à une forme de marginalité socio-économique et culturelle que *Bienvenue chez les Ch'tis* – même de manière bienveillante – suggère, c'est aussi parce que ces éléments de marginalité sont justement en décalage avec les caractéristiques réelles du territoire et avec l'identité vécue et promue localement. À ce titre, s'il fallait donner une définition précise à « l'effet Bergues » régulièrement évoqué par les médias, il pourrait désigner la capacité d'un territoire à assumer une image fautive et ambiguë véhiculée par le cinéma pour se faire connaître et en faire une ressource touristique susceptible d'assurer des flux et de conforter son statut de destination touristique. Parmi les cas répertoriés, Hirson-Macquenoise serait le seul lieu de tournage effectivement en marge (et peu valorisé à l'écran) sur lequel une offre ciné-touristique a été pensée avec succès, favorisant l'émergence d'une centralité touristique nouvelle et participant bien à une démarginalisation de ce territoire périphérique.

Les séries sont volontiers perçues comme des vecteurs possibles de ciné-tourisme. Ainsi, les séries belges francophones qui se multiplient depuis une dizaine d'années en Wallonie pourraient bien alimenter l'offre ciné-touristique qui reste maigre et que Wallywood prétend favoriser. Les médias contribuent à encourager ce ciné-tourisme, à l'image de la RTBF qui propose presque systématiquement une carte des lieux de tournage (*figure 151*) lors de la diffusion des séries belges francophones financées par le Fonds FWB-RTBF.

Côté français, le festival Séries Mania accélère et valorise les initiatives de mise en valeur des potentialités ciné-touristiques de territoires⁹²⁷, y compris au sein de marges. À Lens, Roubaix ou Tourcoing, des acteurs locaux s'appuient en particulier sur *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie* pour capter de nouveaux touristes et invitent, de manière plus ou moins explicite, à changer le regard porté sur des espaces ordinaires ou en marge (certaines friches), même si le choix des marges retenues et intégrées dans les circuits reste très sélectif.

Figure 151 : La RTBF et ses cartes au service du ciné-tourisme



Source : RTBF.

Quantitativement, les tournages accueillis se prêtent encore peu au ciné-tourisme. Dans le cas de films relevant du cinéma du réel, l'idée même d'une telle offre paraît encore presque incongrue. Tout se passe comme si le ciné-tourisme devait nécessairement, aux yeux des acteurs du tourisme, viser des flux massifs qui ne pourraient être liés qu'à des succès commerciaux, ce qui est pour le moins discutable. Les flux spontanés rencontrés dans ce chapitre montrent que, même de manière ponctuelle ou cyclique, une exploitation des traces et des lieux des tournages de films des Dardenne ou de Dumont pourrait intéresser un public, « de niche » peut-être. L'absence de décors spectaculaires, la marginalité apparente de l'espace filmé, l'inscription

⁹²⁷ Lors de l'édition 2024 du festival, un premier circuit ciné-touristique (qualifié de « Fan tour ») à l'échelle de la métropole lilloise est proposé. Un bus permet, après une déambulation dans les rues de Lille, d'explorer d'autres lieux de tournage à Roubaix et à Tourcoing.

dans tel ou tel genre *a priori* peu valorisant ne sont pas nécessairement des freins à l'existence d'un regard touristique ; la curiosité à l'égard de la cité des électriciens après la sortie de *Bienvenue chez les Ch'tis* ou le succès local des manifestations commémorant le tournage de *Australia* à Verviers comme de *Life for Lust/La Vie passionnée de Vincent Van Gogh* à Mons confirment que des œuvres évoquant des espaces ordinaires, du quotidien ou des marges peuvent attirer des ciné-touristes. Les traces des tournages accueillis constituent donc de potentielles ressources ciné-touristiques qui peuvent être exploitées dès lors que le contexte, la stratégie menée, la cohérence avec l'image ou le récit qu'entendent promouvoir les acteurs politiques, les font soudain apparaître comme telles ; la forme de la mise en tourisme des traces du tournage, sa durée (ponctuelle, cyclique, pérenne), le public visé (qui peut se limiter aux seuls habitants de la commune) peuvent être très variés en fonction des stratégies d'exploitation menée par les acteurs qui en prennent l'initiative.

CHAPITRE 3

TOURNAGES ET PATRIMONIALISATION DES LIEUX

Introduction

Le cinéma et les séries ont intégré la vaste « palette d'objets et d'œuvres, de lieux et de territoires, de monuments et d'édifices, de paysages, d'événements, de faits et de savoirs, de cultures particulières qui ont gagné [l]e statut » de patrimoine⁹²⁸ (Di Méo, 2008, p. 17). On parle volontiers de « patrimoine cinématographique » ou, de manière plus sélective, de « films patrimoniaux »⁹²⁹ ; les séries appartiendraient quant à elles au patrimoine « audiovisuel ».

Ces formules suggèrent que l'ensemble des œuvres filmées – films, séries, si ce n'est l'ensemble des images animées – constituent des biens culturels voire des œuvres d'art, des documents d'archives qui sont porteurs de mémoires du passé et méritent d'être recensées, conservées, numérisées, transmises – ce qui, pendant longtemps, fut loin d'être une évidence, expliquant pourquoi nombre de films enregistrés sur des supports fragiles (pellicule de nitrate) ont été perdus.

La valeur patrimoniale du cinéma est reconnue, au moins dans les discours⁹³⁰ : les films appartiennent au patrimoine national et les États disposent de politiques publiques de conservation, imposant parfois un système de dépôt légal ou proposant des aides à la restauration d'œuvres anciennes. Elle est également reconnue aux échelles supranationales (Convention européenne relative à la protection du patrimoine audiovisuel à Strasbourg en 2001

⁹²⁸ Le patrimoine désigne les héritages du passé qu'une société juge, à un moment donné, dignes d'intérêt et entend conserver « pour trouver une valeur dans le présent » (Olivier Lazzarotti in Lévy, Lussault, 2013, pp. 748-749).

⁹²⁹ Le CNC distingue, au sein de la production cinématographique, des « films de patrimoine » (CNC, « L'économie des films de patrimoine », 14/10/2020. <https://www.cnc.fr/documents/36995/1118512/L'économie+des+films+de+patrimoine.pdf/2d83211c-f9ac-eab5-dce2-b1f0f8537455?t=1602657555859>) ; il s'agit de « films dont la première date de sortie en salles est antérieure à 10 ans », soit 38 % des films à la date de l'étude. L'ensemble des longs métrages auraient ainsi vocation à devenir, avec le temps, des films de patrimoine, quels que soient leur genre, leur succès ou leurs qualités artistiques. Ce cinéma « de patrimoine » fait l'objet d'un intérêt renouvelé dont témoignent les rediffusions de films sur les chaînes de télévision, leur mise en catalogue sur les plateformes numériques, les ressorties en salle, parfois après restauration, la commercialisation de coffrets ou encore les rétrospectives.

⁹³⁰ Il existe toutefois un écart entre le discours et les pratiques permettant effectivement la protection des œuvres ; celle-ci reste par exemple un défi sur le continent africain (Le Naour *et al.*, 2004).

par le Conseil de l'Europe⁹³¹) ou internationale. En 1980, la 21^{ème} Conférence générale de l'UNESCO adopte ainsi la Recommandation pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement, commémorée chaque 27 octobre depuis 2006 lors de la Journée mondiale du patrimoine audiovisuel.

Si on parle de films « de patrimoine », la valeur patrimoniale des séries télévisées semble moins évidente. Quelques rares travaux ont été consacrés à ce patrimoine sériel. Dans leur vaste enquête sur la consommation des séries en France, Clément Combes et Hervé Glevarec (2022) parlent d'« un patrimoine des séries » entendues comme des « biens communs » et « significatifs d'un passé ». Ils distinguent plusieurs signes de leur patrimonialisation : les rediffusions (sur de multiples chaînes), la commercialisation de coffrets, l'organisation d'événements qui leur sont consacrés (festivals, colloques, expositions), l'intérêt croissant qu'elles suscitent chez les universitaires – même s'ils notent qu'elles ne figurent pas (encore) dans les programmes scolaires. Nous notons toutefois que la notion de « patrimoine » est ici réservée à certaines séries, souvent anciennes et connues du grand public, comme *Columbo*, *Chapeau melon et bottes de cuir*, *Starsky et Hutch*.

Des travaux, essentiellement dans le champ des études en cinéma, ont été consacrés à la patrimonialisation – des longs métrages, très largement ; on y dégage ses acteurs – cinéphilas, sociétés de production, institutions publiques, associations... – , ses lieux, ses règles, ses étapes (le recensement, la collecte, la protection, la conservation, la numérisation, la diffusion auprès du public et la transmission aux générations futures). Ce sont bien ici des œuvres et non des espaces qui sont objets patrimoniaux.

Une approche spatiale de cette patrimonialisation, menée à différentes échelles, serait envisageable, en centrant par exemple la réflexion sur les dynamiques des lieux de cette patrimonialisation en lien avec la révolution numérique. La numérisation a en effet profondément changé les logiques (de collecte, de conservation, de diffusion) et la géographie de cette patrimonialisation de la production cinématographique (D'Hugues, 1994, Gauthier, Frappat *et al.*, 2020).

En France, le processus est centralisé par la Cinémathèque française, institution devenue un haut lieu du patrimoine cinématographique national ; cofondée par Henri Langlois, Georges Franju et Jean Mitry en 1936 en vue de la préservation, de la restauration et de la diffusion de ce patrimoine, elle rassemble aujourd'hui, au-delà de dizaines de milliers de films, des

⁹³¹ Sabina Gorini, 2004, « La protection du patrimoine cinématographique en Europe », IRIS *Plus*, Observations juridiques de l'Observatoire européen de l'audiovisuel, <https://rm.coe.int/16807833af>

costumes, accessoires, éléments de décors ou objets en lien avec le cinéma et constitue tout à la fois un lieu de protection, de projection, de formation et d'exposition. Le travail de patrimonialisation est aussi mené, par exemple, par le service des archives nationales du film du CNC qui propose une aide à la restauration et à la numérisation des œuvres. L'INA quant à lui conserve les archives audiovisuelles françaises. Des dispositifs comparables existent en Belgique, à l'image de la prestigieuse Cinémathèque royale de Belgique cofondée en 1938 par Henri Storck.

Des lieux de la patrimonialisation ont aussi émergé, de manière inégale, à des échelles régionales ou locales ; ils sont souvent le fruit d'initiatives individuelles pour protéger des œuvres menacées perçues comme dignes d'intérêt, révélatrices d'une mémoire ou d'une identité locale.

Le Centre historique minier de Lewarde – dont le fonds rassemble la production audiovisuelle commandée par les Houillères du Bassin du Nord-Pas-de-Calais – , est devenu un centre de ressources et de diffusion majeur du patrimoine audiovisuel minier.

À l'échelle régionale, la Fédération Wallonie-Bruxelles dispose d'une cinémathèque (à Molenbeek Saint Jean) qui a accumulé des milliers de films dans le domaine du cinéma documentaire. La Cinémathèque du Nord-Pas-de-Calais puis des Hauts-de-France (qui siège, jusqu'en 2007, à Tourcoing, dans les locaux du CRRAV, avant d'être transféré à Petite-Forêt) s'efforce de concentrer et de mettre à disposition du public des archives audiovisuelles tournées dans la région ou évoquant cette dernière (rushes, documentaires, films privés, d'école, fictions – même si les longs-métrages et les séries y sont peu représentés). Certains passionnés comme Olivier Joos essayent aujourd'hui de prolonger cette démarche en militant⁹³² pour la création d'un « organisme chargé de gérer la mémoire cinématographique de notre région » en rassemblant à la fois films institutionnels ou amateurs, fictions, mémoire des exploitants et souvenirs des cinéphiles, « tout ce qui a trait au cinéma et qui est aujourd'hui soit disséminé, soit déjà définitivement perdu »⁹³³. Ces initiatives témoignent de la conviction, dans l'esprit de leurs auteurs, qu'il existe un patrimoine régional spécifique qui mérite d'être distingué, protégé par des acteurs régionaux, valorisé et transmis.

Ces modestes éléments de réflexion sur la patrimonialisation des œuvres de fiction, y compris dans sa dimension géographique, sont, du moins à première vue, éloignés de notre étude. Nous souhaitons plutôt interroger dans ce chapitre les liens entre ces œuvres (quelle que

⁹³² <https://www.mesopinions.com/petition/art-culture/creation-cinematheque-regionale-hauts-france/91254>

⁹³³ Olivier Joos, pétition pour la création d'une cinémathèque régionale des Hauts-de-France, 2020 : <http://cinemasdunord.blogspot.com/2012/03/news-sur-la-petition-pour-une.html>

soit la valeur patrimoniale qui leur est reconnue) et le(s) patrimoine(s) qu'elles mont(r)ent, valorisent, voire fabriquent. L'essor des tournages dans les deux régions favoriserait-il finalement la patrimonialisation de certains espaces et en particulier d'espaces industriels et miniers qui parviennent à attirer des tournages ?

1. Films et séries comme vitrines de patrimoines régionaux

« [...] La richesse de notre patrimoine fait partie de nos atouts, permettant de situer la France au premier rang des destinations de tournage ».

Frédérique Bredin, présidente du CNC, discours dans le cadre de la table ronde « Paysages, savoir-faire, crédit d'impôt : les atouts de la France pour l'accueil des tournages », 10/04/2015⁹³⁴.

1.1 Le placement patrimonial filmique

La chose semble à première vue évidente (Audrerie *et al.*, 2015) : le cinéma et, plus récemment, les séries, peuvent contribuer à valoriser le patrimoine d'un territoire (Dumont, 1998), notamment sur le plan touristique. L'essor des tournages amplifierait alors automatiquement la promotion du patrimoine régional (ou, plus exactement, *de* patrimoines)⁹³⁵ dont l'existence et la diversité sont dans le même temps des facteurs d'attractivité pour les professionnels du cinéma et de l'audiovisuel.

En cela, films et séries s'inscrivent dans l'héritage des récits de voyages ou des gravures qui influent sur la construction des itinéraires du « Grand Tour » dès la fin de l'époque moderne. En réalité, ces œuvres offrent plus assurément une exposition, souvent une mise en scène⁹³⁶ et, potentiellement seulement, une valorisation (touristique) du patrimoine.

L'œuvre filmée sur le territoire permet ce qu'on pourrait appeler, en adaptant la formule de Delphine Le Nozach (2019), un placement patrimonial filmique (*figure 152*). C'est le cas pour des éléments de patrimoine jugés cinégéniques et volontiers filmés comme la Villa Cavrois, conçue par Robert-Mallet Stevens à Croix et inaugurée en 1932, abandonnée et dégradée dans

⁹³⁴ Table ronde en ligne, <https://www.dailymotion.com/video/x2m8ttx>

⁹³⁵ Dans *Pas son genre* (L. Belvaux, 2014), la professeure fait découvrir à son collègue fraîchement arrivé de Paris le patrimoine d'Arras et notamment son beffroi, « inscrit sur la liste du patrimoine mondial » (Steele, 2021). La scène constitue donc dans le même temps une promotion du patrimoine arrageois à destination des spectateurs du film.

⁹³⁶ Le tournage permet de mettre en scène le patrimoine filmé, de l'intégrer dans un univers fictif, dans une mise en récit qui stimule l'imaginaire et génère des émotions à partir de moyens (techniques, matériels, financiers, humains) parfois exceptionnels.

les années 1980 en dépit de son classement au titre des monuments historiques en 1990, puis devenue un décor prisé au lendemain des travaux de restauration entrepris dans les années 2010 ; il en est de même pour le Fort-Seclin (*Germinal*, *Un long dimanche de fiançailles*, *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie...*), la gare de Liège-Guillemins, « La Piscine » (le musée d'art et d'industrie André-Diligent) de Roubaix ou, de façon plus anecdotique, du Typhonium, une villa atypique de style art nouveau, néo-égyptienne, inscrite aux monuments historiques et découverte par la plupart des spectateurs du film *Ma Loute*.

Le patrimoine potentiellement éclairé par ce coup de projecteur ne se réduit pas au patrimoine bâti ou matériel des deux régions ; les œuvres peuvent rendre plus visibles et faire connaître tout à la fois un patrimoine linguistique (*Bienvenue chez les Ch'tis*), culturel (le carnaval⁹³⁷), gastronomique (des produits du terroir) ou « naturel » (la baie de la Slack chez Bruno Dumont ou le Tombeau du Géant à Bouillon dans *Les Géants*).

Les fictions filmées sur le territoire agissent alors comme des vitrines exceptionnelles du patrimoine qui en constitue le décor ; voilà pourquoi leurs tournages sont bien accueillis par les propriétaires de ce patrimoine public comme privé (musées⁹³⁸, châteaux, villas, grands sites miniers, lieux de culture, patrimoine immobilier de l'État – Rot, 2019). Des associations comme La Demeure Historique facilitent la mise à disposition de monuments historiques privés pour les prises de vue et les tournages. Pour ces propriétaires, ces tournages sont une source de publicité à moindre coût susceptible de toucher un public potentiellement vaste voire international, de retombées économiques (par la location du site) et de fréquentation touristique accrue⁹³⁹.

⁹³⁷ Dans l'épisode de la série *Meurtre à Dunkerque*, la capitaine interprétée par Charlotte de Turckheim explique le sens du carnaval à son collègue fraîchement arrivé de Paris.

⁹³⁸ Pictanovo assure par exemple la promotion du Louvre Lens en tant que lieu de tournage :

« Son architecture de transparence réalisée par l'agence japonaise SANAA, son incontournable Galerie du Temps et la diversité de ses volumes se prêtent volontiers aux tournages de films comme décor principal ou décor accessoire ou encore comme lieu détourné [...]. Pour un accueil optimal de vos équipes, l'équipe du Louvre Lens met à votre disposition : 3 loges, un parking privatif sous vidéo surveillance pour vos camions et véhicules de tournage, un espace de stockage sécurisé et un espace de restauration, 2 auditoriums, 2 salles de réunions modulables, WIFI + autres commodités à proximité : restaurant du chef étoilé Marc Meurin, bars et brasseries, Hôtel Louvre-Lens ****, Hôtel B&B**. [...] Situé à 1h de Paris en TGV, 1h30 de Bruxelles et 3h de Londres, le musée du Louvre-Lens a accueilli des longs métrages et des séries digitales. Nous citerons le film *Effacer l'historique* et la série digitale *Stalk*. L'architecture contemporaine composée d'aluminium et de verre transporte l'imaginaire au-delà du lieu (ex. hall de gare, hall d'aéroport, bureaux high tech) ». Source : <https://www.pictanovo.com/actus/focus-sur-un-lieu-de-tournage-le-louvre-lens/>

⁹³⁹ Laura Wakelin, Deputy Chief Executive (Communications & Marketing) Black Country Living Museum, in Brochure VisitEngland et Creative England, à propos des effets des tournages sur le Black Country Living Museum : « I can say without a doubt that there are many. Not only does it bring in income – which we can reinvest into the Museum – , it also generates national exposure, both in terms of press coverage & social media during the filming & in the run up to the programme air date.

We've recently done a media monitoring exercise which showed us that press coverage alone during the recent *Peaky Blinders* filming last October had an Advertising Calue Equivalent of £100k. More important however is

Cette exposition médiatique peut conforter voire accroître la reconnaissance de la valeur patrimoniale du site, comme celle de la gare des Guillemins que la Ville de Liège souhaiterait aujourd'hui voir classée⁹⁴⁰.

L'intégration du patrimoine dans une œuvre retentissante peut naturellement renforcer son attractivité touristique. Nous avons vu que la figuration du patrimoine minier dans la série *Germinal* a pu nourrir un désir de découvrir les sites du tournage ; un regain de fréquentation grâce à la diffusion de l'œuvre fut également espéré au Centre de Lewarde⁹⁴¹. Les exemples sont nombreux et souvent plus spectaculaires à l'échelle internationale : la Vieille Ville de Dubrovnik (*Games of Thrones*), les falaises d'Étretat (*Lupin*), le Parc national de Tongario (*The Lord of the Rings/Le Seigneur des anneaux*), Notre-Dame de Paris (*Le Bossu de Notre-Dame*), le Louvre (*Da Vinci Code*)...

Si les tournages intègrent et rendent (plus) visible le patrimoine déjà (re)connu, il convient toutefois de nuancer leurs effets.

La forte consommation de patrimoines induite par le nombre croissant de tournages dans les deux régions, la place et la visibilité très inégales du patrimoine dans ces œuvres, l'audience très variable de ces dernières, sont autant d'éléments qui invitent à la prudence : le plus souvent, sans une démarche locale visant à exploiter cette opportunité, l'apparition du patrimoine à l'écran aura un impact faible ou nul sur sa notoriété et sur sa fréquentation touristique.

Ainsi, la Villa Cavrois, devenue lieu de rencontre des chefs d'État français et allemand dans la saison 3 de *Baron Noir*, ne pourra sans doute pas être identifiée par un spectateur extérieur à la région (voire à la métropole lilloise), de même que le Typhonium dans *Ma Loute* dont la

that filming (and the set dressing that comes with it) generally shows the Museum at its very best to a national and sometimes international audience. That kind of exposure is very difficult to put a figure on and recent filming has undoubtedly had a positive impact on visitor numbers, though it is difficult to measure the extent of this. We tend to track the impact of the filming in raising awareness of the Museum anecdotally by talking to our staff, visitors & from reading what people say about us on social media & review sites such as TripAdvisor. More overtly, in recent times, we've actually watched groups of people visit the Museum dressed as the Peaky Blinders, which gave us a hint that filming has a positive effect on our visitor numbers! ». Source: <https://filmresearch.org/assets/pdf/315.pdf>

⁹⁴⁰ Un dossier de classement est soumis à l'AWAP en février 2021. Parmi les arguments listés par le Collège Communal : son statut d'emblème de la ville, celui de « musée en plein air » qui attire visiteurs, touristes, curieux, le caractère photogénique. Source : <https://www.liege.be/fr/vie-communale/services-communiaux/urbanisme/actualites/lancement-de-la-procedure-de-classement-de-la-gare-des-guillemins>

⁹⁴¹ « À chaque fois qu'un coup de projecteur est donné sur le secteur de la mine, l'engouement du public pour cet univers, qui reste méconnu chez certains, est renouvelé. La série actuelle n'est pas encore complètement diffusée, mais on espère, une nouvelle fois, que les retombées vont arriver. Le réalisateur a tenu à apporter un esthétisme particulier, un soin apporté à l'image, à l'ambiance, qui pourra plaire au plus grand nombre, et notamment à un jeune public. On espère ainsi toucher un public élargi. On accueille en moyenne 150 000 visiteurs par an, ce qui fait du lieu un des sites touristiques et culturels les plus visités de la région. » Caroline Delain, chargée de la communication du Centre historique minier, citée dans un entretien mené par Victor Boiteau, lagazettedescommunes.com, 4/11/2021.

connaissance du nom et de la localisation (à Wissant) nécessiteront une enquête personnelle (ou une lecture attentive du générique de fin).

Figure 152 : Un placement patrimonial filmique : la Villa Cavrois dans *Baron Noir* et le Typhonium dans *Ma Loute*



Source : *Baron Noir* (saison 3, épisode 2, 2020), *Ma Loute* (B. Dumont, 2016), captures d'écran.

De plus, films et séries intègrent très inégalement dans leurs univers diégétiques le patrimoine régional. La production cinématographique et audiovisuelle en est un miroir déformant. Les éléments de patrimoine filmés sont sélectionnés à partir de critères multiples et spécifiques déjà mentionnés : leur accessibilité, le coût de leur utilisation, le genre de l'œuvre et les contraintes imposées par l'intrigue.... Ainsi, de grands sites patrimoniaux tel que le Louvre-Lens n'apparaissent paradoxalement pas ou peu à l'écran, même si leurs propriétaires sont favorables à l'accueil de tournages. Au sein du patrimoine industriel, les grands « châteaux de l'industrie » lillois (Grenier, Wieser-Benedetti, 1979) sont, à l'exception de l'ancienne filature Le Blan de Lille-Moulins, assez peu présents à l'image. En revanche, les cheminées d'usine, devenues un marqueur identitaire (Veschambre, 2014) de Roubaix à l'écran, sont presque indispensables pour situer l'action dans la banlieue industrielle de Lille. Par ailleurs, la mise en image des patrimoines par le cinéma et les séries ne sera pas nécessairement conforme à celle des acteurs publics ou des organismes en charge de leur promotion touristique à l'échelle locale.

2.2 Une entrée pour découvrir le patrimoine local

En dépit de ces réserves, cette capacité du cinéma et des séries à valoriser le patrimoine est volontiers exploitée localement une fois l'œuvre diffusée.

Ainsi, les offres de ciné-tourisme étudiées dans le chapitre précédent visent d'abord, le plus souvent, à valoriser le(s) patrimoine(s) du territoire apparu(s) à l'écran. Le ciné-tourisme est dès lors pensé, dans une large mesure, comme une manière de revisiter le tourisme patrimonial.

Présentant au public les enjeux du circuit sur les traces des *Petits Meurtres d'Agatha Christie*, le guide confie ainsi : « Notre but, c'est de se servir de ces décors pour parler du patrimoine »⁹⁴². L'invocation du film ou de la série rend le public attiré enclin à découvrir le patrimoine local. La conception des circuits de ciné-tourisme est à ce titre révélatrice. D'abord, ils sont souvent imaginés par les services en charge du patrimoine (qui restent aussi, bien souvent, ceux qui reçoivent les demandes de tournage) à la faveur, du moins initialement, des journées du patrimoine, à l'image des balades dans une remorque tirée par un tracteur sur les traces du film *Bienvenue à Marly-Gomont* à Steenkerque en 2019.

En reliant et en présentant des lieux de tournage, les circuits de ciné-tourisme valorisent le patrimoine local qui a été mis en décor. L'itinéraire proposé depuis 2014 dans les rues de Zuydcoote, sur les lieux du film, est également une invitation à découvrir l'histoire et l'architecture des villas que la commune s'efforce aujourd'hui de préserver d'éventuelles démolitions⁹⁴³. Les guides essaient d'assurer la médiation entre l'œuvre et le patrimoine local, quitte à s'éloigner ponctuellement des attentes du ciné-touriste. À Bergues, les dispositifs déployés pour accueillir les flux de ciné-touristes permettent de les réorienter vers d'autres sites que le film ne montre pas et qu'ils ne seraient sans doute pas venus voir sans le film de Dany Boon. Les guides du Ch'ti Tour ne manquent pas, par exemple, de faire un arrêt sur la Place du Souvenir, qui n'apparaît pas dans le film⁹⁴⁴, occasion de présenter le Mont-de-piété et son pignon de style baroque datant de 1629 ; ils invitent aussi les visiteurs à découvrir l'abbaye St Winoc ou les remparts remaniés par Vauban à l'époque où Louis XIV conquérait la Flandre⁹⁴⁵. Pour le dire autrement, les (ciné)touristes, venus pour Dany Boon, y découvrent aussi Vauban ou Lamartine, autres grandes figures de la ville. Pour Sylvie Brachet, l'ancienne maire de Bergues, le film fut (et reste) un exceptionnel outil de mise en valeur du patrimoine de la ville. Il a ainsi impulsé une profonde redéfinition de la politique touristique locale, soutenue par une augmentation des moyens (recrutement de personnel, notamment pour le musée du Mont-de-Piété, nouvelle signalétique). L'offre a été élargie et renouvelée avec par exemple la création,

⁹⁴² Circuit « *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie* : l'envers des décors », 07/08/2021.

⁹⁴³ Depuis 2015, un permis de démolir est obligatoire, au-delà des monuments historiques ou secteurs protégés qui étaient déjà concernés avant cette date.

⁹⁴⁴ Elle accueille toutefois la cantine de l'équipe de tournage.

⁹⁴⁵ Le site Internet de l'office de tourisme confirme cette stratégie :

« Bergues ne se résume pas au succès de Dany Boon, vieille cité flamande voisine de Cassel, Bruges et de Furnes, elle est entourée de remparts datant pour certaines parties du XIII^e siècle et remaniés par Vauban au XVII^e siècle. Bergues dispose d'une histoire et d'un patrimoine riche, authentique et varié, de nombreuses promenades, de nombreuses visites, une gastronomie riche et un bien-être aux terrasses qui laisse aux visiteurs un souvenir inoubliable [...] » (consulté le 02/06/2020).

en 2014, d'une promenade de découverte du patrimoine militaire et naturel au sein de la Zone naturelle d'intérêt écologique, faunistique et floristique.

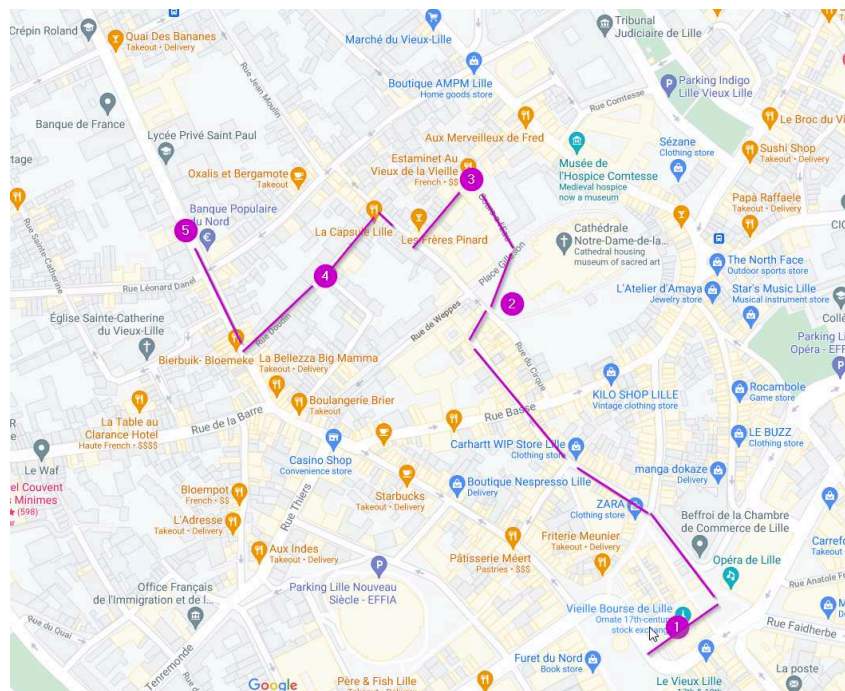
Le circuit ciné-touristique proposé à Lille (par le service de la « Ville d'art et d'histoire »)⁹⁴⁶ témoigne de la difficulté d'articuler l'œuvre et le patrimoine. Il commence entre les murs de la Vieille-Bourse (carte 39), qui fut le décor du dernier épisode de la saison 2 des *Petits Meurtres d'Agatha Christie*. Toutefois, en quittant l'édifice, le guide-conférencier fait un arrêt devant l'opéra, haut-lieu de la culture lilloise, tout en concédant que cela « n'est pas lié aux tournages »⁹⁴⁷. On sent déjà la tentation de mettre l'accent sur le patrimoine architectural et son histoire, quitte à prendre le risque de sortir du « contrat ». Les parents de la famille que nous suivons, à l'arrière du groupe, expriment discrètement une certaine déception, s'attendant manifestement à en apprendre plus sur les tournages et constatant qu'on leur proposait plutôt « l'histoire de la ville »⁹⁴⁸. À l'arrière de la cathédrale Notre-Dame-de-la-Treille, le guide présente « le lieu le plus romantique de Lille », à l'abri des regards, intégré dans « plusieurs tournages » – on ressent parfois une difficulté à s'appuyer sur des références cinématographiques précises. À plusieurs reprises, il désigne des lieux qui n'ont, à sa connaissance, accueilli aucun tournage mais qu'il qualifie de potentiellement « cinégéniques » ; dès lors, l'offre ciné-touristique s'estompe alors au profit d'une valorisation d'un patrimoine qui, en raison même de sa valeur esthétique, architecturale ou historique, « mériterait » de servir de décor.

⁹⁴⁶ Nous y assistons le 25/07/2021.

⁹⁴⁷ Plus loin, le guide pointe également du doigt l'une des plus vieilles maisons de Lille, fondée au XVI^e siècle, patrimoine exceptionnel et peu connu... mais qui n'a pas accueilli aucun tournage.

⁹⁴⁸ Ils semblent toutefois rassurés dès l'arrêt suivant, face au café-restaurant *Morel et Fils*, lieu de tournage d'une scène de *Bienvenue chez les Ch'tis*.

Carte 39 : Circuit ciné-touristique et valorisation du patrimoine lillois



Source : itinéraire communiqué par la conceptrice du circuit, 2021.

1.3 Mettre la lumière sur des patrimoines nouveaux ou peu visibles

Le film ou la série peut inviter à regarder le patrimoine⁹⁴⁹ autrement ou à mettre en lumière des patrimoines jusqu'alors peu visibles et peu valorisés.

Lors des visites proposées au Centre de Lewarde sur les traces de la série *Germinal* en septembre 2021 (lors des Journées européennes du patrimoine), le guide propose d'aborder la visite de manière originale, en explorant de nouveaux espaces comme la salle d'accrochage du puits n°1, habituellement inaccessible (mais utilisée par le tournage) ; le public est également invité sous les tuiles, sur les lieux de la scène d'émeute. Ce type de découverte du patrimoine en entrant par une évocation des tournages s'inscrit assez bien dans ce que Olivier Lazzarotti appelle (2011), le « tournant de la connais-sens » (« apprendre par l'« expérience des sens » ») ; on parvient ainsi à rendre la visite du site patrimonial plus ludique, « euphorisante », via une « pédagogie du spectaculaire ».

⁹⁴⁹ Nous parlons pour l'instant d'un patrimoine déjà reconnu comme tel.

Des œuvres peuvent révéler, même à un public confidentiel, des patrimoines (parfois classés, ce qui n'implique pas qu'ils soient connus ni même entretenus) jusqu'alors dans l'ombre comme le viaduc de Conques (*La Trêve*) ou l'hôpital psychiatrique de Bailleul⁹⁵⁰.

1.4 Le « vu à la télé/au cinéma » comme garantie de protection du patrimoine ?

La notoriété assurée par un ou plusieurs tournage(s) peut aider à la protection voire au « sauvetage » d'un patrimoine menacé ou dégradé.

Pour des propriétaires privés qui peinent parfois à entretenir le patrimoine classé en dépit des aides publiques – de l'Awap (Agence wallonne du patrimoine) par exemple –, l'accueil de tournages peut apporter des fonds et accroître la visibilité touristique.

À Bergues, *Bienvenue chez les Ch'tis* offre également une caisse de résonance exceptionnelle pour attirer l'attention des médias et sensibiliser l'opinion à la dégradation du beffroi⁹⁵¹, classé au patrimoine mondial de l'UNESCO dès 2005 avant de devenir un haut-lieu du ciné-tourisme local⁹⁵². En 2017, la Ville signe une convention avec la Fondation du patrimoine chargée d'organiser une souscription publique (*figure 153*). La municipalité invite les habitants à envoyer des photos du tournage qui pourraient servir de supports à la communication en faveur de la restauration de l'édifice. La maire de l'époque va jusqu'à interpeler Dany Boon sur le plateau d'un journal télévisé pour lui demander un geste en faveur du monument qui a contribué à son succès.

Alors que les « Lotos du patrimoine » visent notamment à faire connaître des patrimoines menacés, la starification du beffroi de Bergues par un film unique a rendu possible une mobilisation forte et rapide en faveur des travaux de restauration.

⁹⁵⁰ Les tournages qui y sont accueillis sont utilisés par le service de communication de l'Établissement public de santé mentale de Bailleul pour souligner la valeur du site hospitalier, sorte de campus séparé de la ville mais ouvert au public, en espérant favoriser un changement de regard sur le lieu mais aussi sur la maladie et sur les malades.

⁹⁵¹ Reconstitué en 1961 par Paul Gélis.

⁹⁵² Il est, dans le film, associé aux moments clés de l'intrigue (la demande en mariage par exemple) et permet au personnage principal, à la manière d'un Quasimodo moderne, d'exprimer ses émotions à travers son carillon.

Figure 153 : Le cinéma au service de la restauration du beffroi de Bergues



Source : *20 Minutes*, 2019 : <https://www.20minutes.fr/lille/2604587-20190915-video-nord-patrimoine-bergues-doit-fiere-chandelle-dany-boon>

Des acteurs locaux peuvent ainsi s'appuyer sur le cinéma pour mener des campagnes en faveur de la protection voire de la restauration d'un patrimoine menacé⁹⁵³. À Ambleteuse, sur la Côte d'Opale, le film *Ma Loute*, s'il n'a pas donné lieu à un ciné-tourisme significatif, a été instrumentalisé en faveur de projets locaux de mise en valeur du patrimoine, naturel (à première vue seulement) de la baie de la Slack, décor majeur de la comédie de Bruno Dumont. Les scènes lors desquelles les cueilleurs de moules (cannibales) jouent les « passeurs » pour des bourgeois (destinés, pour certains, à être mangés) qui souhaitent traverser la Slack sans se mouiller, s'inspirent des cartes postales des années 1900 – l'œuvre étant censée se dérouler à la Belle Époque ; le film rappelle l'emprise du fleuve côtier à marée haute et la manière dont les populations locales habitaient la baie, lieu de pratiques sociales et d'activités économiques présentées comme pittoresques (*figure 154*). Le ciné-touriste aurait pourtant bien du mal à retrouver ces lieux, l'embouchure de la Slack étant désormais encombrée de débris (sable, pierres, graviers)⁹⁵⁴. Le film offrit ainsi un renfort inespéré à la lutte menée par l'association locale des Amis du fort d'Ambleteuse, présidée par Jean-Yves Méreau. Ce dernier milite en effet depuis une vingtaine d'années pour la remise en état de l'estuaire tel qu'il était avant les

⁹⁵³ Le film de Sacha Guitry, *Si Versailles m'était conté* (1954) avait déjà, en son temps, accompagné et favorisé les campagnes de restauration du château (Pasquier, 2015).

⁹⁵⁴ Guillaume Deffontaines, directeur de la photographie, confie : « Cette baie de la Slack, notre décor principal, était pleine d'eau en 1910. Aujourd'hui, la mer n'y rentre plus, sauf les jours de grande marée. Tout a changé, l'urbanisme, les clôtures, la végétation. La baie telle qu'elle apparaît dans le film n'existe pas en vérité. » (AFC, 12/05/2016).

interventions de ces dernières décennies⁹⁵⁵. C'est l'action de l'homme qui est accusée d'avoir modifié le cours naturel du fleuve, contribuant à l'extension du poulcier vers le nord. Le cinéma est donc utilisé ici dans une démarche de patrimonialisation d'un site menacé qu'il s'agit non seulement de conserver (ce que le Conservatoire du littoral fait déjà) mais même de restaurer. L'intégration dans une œuvre peut donc offrir au patrimoine filmé une couche de protection supplémentaire mais qui est loin d'être assurée.

Figure 154 : *Ma Loute*, vitrine d'un patrimoine naturel menacé : la baie de la Slack



En haut : carte postale, source : cinemamecque.blogspot.com ; *en bas* : tournage d'une scène dans la baie de la Slack, source : AFC, 12/05/2016. Guillaume Deffontaines, directeur de la photographie, revient sur le défi technique que représenta la reconstitution de la baie telle qu'elle existait dans les années 1910 : « Si l'on tient compte des grandes marées, la baie est exploitable deux heures par jour, trois jours par mois. Sinon, c'est une prairie avec une rivière qui coule au milieu. [photographie de gauche] Nous avons donc fait deux sessions de tournage qui se sont réparties dans les moments où la mer va monter suffisamment pour ensevelir cette prairie. Nous nous préparons à recevoir cette mer et à nous faire inonder. Nous avons des barques, d'abord fixes, posées sur le champ pour tourner sans eau [photographie de droite]. Quand l'eau était là, et elle monte vite, nous devons tourner les plans où l'eau est présente dans le champ ».

⁹⁵⁵ *La Voix du Nord*, 18/05/2016, « Dans les années 1960, on pouvait encore y faire du bateau. Aujourd'hui, il est en état de mort clinique. [...] *Ma Loute* ressuscite la baie de Slack dans son état originel, avec de l'eau ! ».

1.5 Un patrimoine parfois malmené par le cinéma

L'intégration dans un tournage est toutefois rarement suivie d'effets majeurs sur la notoriété, sur la fréquentation ou sur la protection du patrimoine filmé.

Dans bien des œuvres, très diversement connues du public, le patrimoine filmé est peu visible, anonymisé, voire dévalorisé.

Dans *L'humanité*, le Fort d'Ambleteuse est certes nommé et le spectateur suit les personnages du film dans une visite guidée du site ; celle-ci est pourtant peu valorisante : Joseph, peu sensible au charme du site, se moque ostensiblement des explications du guide, urine sur les murs une fois la grille de l'entrée franchie, et termine sa visite par un doigt d'honneur⁹⁵⁶. *Bienvenue chez les Ch'tis* associe la ville de Bergues à un patrimoine (minier, culturel, gastronomique, linguistique) « ch'ti » qui brouille la visibilité et la singularité du patrimoine berguois, ce que rappellent volontiers des habitants qui, en réaction, font redécouvrir le flamand occidental. L'association locale Zénon 3000 invita d'ailleurs, après la sortie du film, à ne pas négliger les racines flamandes de la ville que célèbrent les nombreux drapeaux et écussons portant le lion des Flandres.

La valorisation du patrimoine par le cinéma est loin d'être garantie. Les exemples évoqués plus haut rappellent que les artistes et les cinéastes n'ont pas vocation à être des promoteurs du patrimoine régional ; les récits dans lesquels ils intègrent le patrimoine ne sont donc pas nécessairement consensuels ou conformes au discours/récit patrimonial dominant.

Possible valorisateur, le tourisme induit par le cinéma est parfois même accusé de de dégrader le patrimoine. Quelques exemples médiatisés dans d'autres régions du monde montrent comment le cinéma peut conduire à des formes de « surtourisme » qui peuvent menacer un patrimoine devenu attractif (le cas de la plage thaïlandaise de Maya Bay, sur l'île Kon Phi Phi Ley au lendemain du film *La Plage* est sans doute l'un des cas les plus documentés, Beeton, 2016). Si l'explosion du nombre d'ascensions du beffroi de Bergues – de 200 montées annuelles avant le film à près de 20 000 l'année qui suit – a pu accélérer sa dégradation⁹⁵⁷, soulignons cependant que de telles critiques nous paraissent mineures (si ce n'est inexistantes) dans notre périmètre d'étude.

⁹⁵⁶ Jean-Yves Méreau nous précise (entretien le 16/08/2020) : « À l'époque, Bruno Dumont avait peu de notoriété et l'importance du film nous a échappé. Aujourd'hui, nous serions plus vigilants sur la mise à disposition du Fort ».

⁹⁵⁷ La dégradation, observée à partir de 1999, est liée à des problèmes d'étanchéité et de toiture endommagée. Le beffroi ferme provisoirement à l'été 2018, le temps de réparations dont le coût est estimé à plus de 900 000 euros.

2. Les tournages et les œuvres comme vecteurs de patrimonialisation d'espaces en marge ?

Puisque le cinéma filme beaucoup (ou, plus exactement, souvent) des espaces et des marges industriels et miniers en particulier, nous posons ici la question de son éventuel rôle dans la révélation ou dans la (re)connaissance de ces « nouveaux patrimoines » nés de la désindustrialisation (Gravari-Barbas, 2013).

2.1 Le rôle du cinéma dans la patrimonialisation du Bassin minier

2.1.1 Un cas singulier : celui de Berri et du tournage de *Germinal*

Quelques tournages témoignent du rôle que certains films ont pu jouer dans le processus de patrimonialisation des espaces de la mine (Gravari-Barbas, 2013 ; Melin, 2014 ; Mortelette, 2019).

Le cas de *Germinal* est, à cet égard, sans doute le plus remarquable. Le tournage s'inscrit dans un contexte de crise économique, sociale et identitaire qui frappe alors le territoire et qui active une forme de « dépatrimonialisation » (Fagnoni, 2014) du Bassin minier, où de multiples friches minières sont détruites. Plusieurs acteurs locaux, et notamment d'anciens mineurs, aspirent pourtant à défendre une mémoire du passé minier. C'est ce camp des acteurs du patrimoine qui est rejoint, de manière fortuite, par le réalisateur Claude Berri au début des années 1990. Il porte sur ces sites miniers presque fantomatiques un regard propice à la patrimonialisation. Quand il pose le pied à Arenberg pour la première fois, la fosse est fermée depuis deux ans. La commune de Wallers, qui a racheté le site, s'emploie à lui trouver une nouvelle fonction. Dès 1989, année de la fermeture, le maire, Claude Larcanché – élu de 1965 à 2008 –, s'engage dans une longue lutte pour la conservation du carreau de la fosse⁹⁵⁸. Avant l'accueil du tournage, plusieurs pistes ont été explorées pour tenter de requalifier ce qui peine encore à être reconnu comme un patrimoine. Le tourisme est, comme souvent, la première piste envisagée, menant à l'inauguration, en janvier 1990, du train touristique du Hainaut qui propose une sorte de voyage dans le temps sur sept kilomètres (il reste en activité jusqu'en 1994).

⁹⁵⁸ « Ce que j'ai fait de mieux, je pense, c'est de sauver le patrimoine du site minier. En 1989, j'ai mis un terme à la démolition, à une époque où personne ne voyait l'intérêt de tout garder en l'état. Aujourd'hui, plus personne ne voudrait voir disparaître ces trois chevalements uniques ». C. Larcanché, cité dans *La Voix du Nord*, 16/01/2008.

L'élú semble essayer tous les remèdes augmentant les chances de maintenir le territoire en vie. C'est ainsi qu'il récupère et expose sur le site « l'éléphant de la mémoire », conçu par le conseil général pour le bicentenaire de la Révolution – il accueillait en son sein expositions et projections itinérantes – comme si l'œuvre pachydermique symbolisant la mémoire pouvait, par sa seule présence, aider à révéler ou réveiller la valeur patrimoniale du lieu. C'est aussi l'époque où la Chaîne des Terrils entre en scène et milite pour la protection et la valorisation des paysages miniers en dépit du scepticisme de nombreux acteurs politiques et économiques locaux. Ce contexte de combat encore incertain et déséquilibré en faveur d'une patrimonialisation des traces de l'activité minière prend un nouveau tour avec le tournage du film.

Ce dernier est souvent présenté, dans une forme de *storytelling* dont raffolent les médias, comme le moment du sauvetage du site promis à la destruction⁹⁵⁹. L'histoire de ce « miracle » est toujours racontée avec gourmandise par les guides qui font découvrir Arenberg, par exemple dans le cadre du circuit « de l'ombre à la lumière » qui dépeint Berri comme le père de la renaissance du territoire.

Du point de vue des anciens mineurs, le réalisateur, après un premier accueil méfiant, a pu être perçu comme un rempart inespéré contre le projet de *tabula rasa* qui se préparait ; face à une tentation de l'effacement, le cinéaste suggérait une autre utilisation des traces du passé. Tout se passe comme si le cinéma contribuait alors à défendre et à inscrire sur le territoire la mémoire des catégories populaires (Veschambre, 2008).

Claude Berri participe au « sauvetage » du site en lui assurant d'abord une exceptionnelle visibilité nationale, si ce n'est internationale, pendant plusieurs mois ; le patrimoine minier est, à tous les sens du terme, mis en lumière, arraché de l'ombre par le cinéma. Sa caméra contribue à sublimer le site, sans aucune mesure avec les moyens dont pouvaient disposer jusqu'alors les acteurs locaux (qui sont devenus, par la même occasion, des acteurs du film).

Surtout, Berri se fait le porte-voix des acteurs locaux qui s'appuient en retour sur le tournage pour faire entendre leurs revendications. L'association de sauvegarde de la fosse naît pendant le tournage, à l'initiative d'anciens mineurs/figurants. Elle est ainsi présentée :

« Wallery-Arenberg. Association « Les amis de *Germinal* et anciens mineurs ». But : 1) Réunir les anciens de ce film pour retrouver l'ambiance qui y régnait. 2) Maintenir en état le site minier, la mine Jean-Bart ainsi que les décors qu'il sera possible de transplanter. 3) Participer à

⁹⁵⁹ L'histoire du site est ainsi présentée par l'émission « Midi en France » qui y est tournée en 2017 : « La fosse a failli disparaître mais, en 1992, heureusement, c'est grâce au tournage du film *Germinal* avec un réalisateur, Claude Berri, que ça a été sauvé ».

différentes manifestations au cours de l'année pour mettre en valeur notre site minier et les décors de *Germinal* » (Assouline, 1993, p. 336⁹⁶⁰).

L'horizon semble s'éclaircir au fil des jours et, lorsque le tournage prend fin en mars 1993, le spectre de la destruction s'est éloigné grâce aux efforts conjugués des acteurs mentionnés. Le film a accéléré le classement du site minier au titre des monuments historiques dès 1992. *Germinal* a joué un rôle de caisse de résonance d'ampleur nationale pour les acteurs locaux de la patrimonialisation.

Le film et son tournage constituent un moment charnière de l'histoire du site. Au bout du compte, l'œuvre a, non pas impulsé, mais accéléré et facilité la patrimonialisation du site minier avant de lui inspirer, quelques années plus tard, une nouvelle fonction.

2.1.2 Un même rôle d'accélérateur de la patrimonialisation de la série *Germinal* ?

Trente ans plus tard, la gare des houillères de Fresnes-sur-Escaut, dans le Valenciennois (la commune où fut découverte la première veine de charbon en 1720) accueille le tournage de la série *Germinal*, dont elle devient l'un des principaux décors, celui de l'estaminet *L'Avantage* où se retrouvent régulièrement les mineurs (*photographie 43*).

Photographie 43 : Un patrimoine minier valorisé voire révélé par la série *Germinal* : la gare des houillères de Fresnes-sur-Escaut



Sources : *La Voix du Nord* et N. Marichez, 2020.

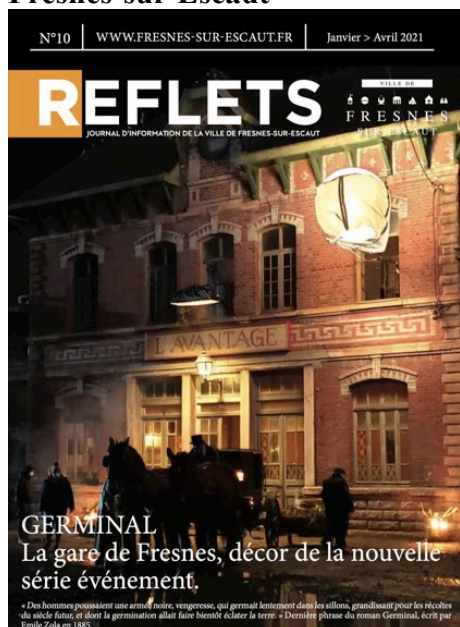
⁹⁶⁰ Pierre Assouline retranscrit ici le texte qui figurait sur une affiche accrochée en février 1993 dans la caravane du maquillage.

Les élus locaux se réjouissent d'accueillir ce tournage⁹⁶¹ qui offre un coup de projecteur sur cet élément du patrimoine minier, partiellement inscrit aux monuments historiques depuis 2011⁹⁶², mais qui reste mal accessible, peu visible et jusqu'alors peu valorisé.

Le bâtiment abrite depuis quarante ans l'association Mercure (une coopérative proposant ponctuellement la vente de produits maraîchers locaux qui loue le local à la ville), invitée par la municipalité à déménager pour laisser la place à l'équipe de tournage⁹⁶³.

Le tournage, pendant quelques jours, favorise une évolution du regard et des discours portés par les habitants sur ce patrimoine du quotidien qu'il conviendrait selon certains d'entre eux de valoriser davantage :

Figure 155 : Une série propice à de nouveaux regards sur la gare des houillères de Fresnes-sur-Escaut



Commentaires déposés par des riverains sur la page Facebook de la commune au moment du tournage :

Noel Rémy : « GENIAL il ne faut pas laisser dans l'oubli notre patrimoine historique »

Katia Bertoldi : « Génial, cet endroit semble avoir traversé le temps sans changer, on devrait le préserver intact avec petite rénovation à l'identique et pourquoi pas y faire un musée de la mine ça serait plus approprié que l'ancien super marché »

Denis Bouriez : « Déjà de mon temps la gare de fresnes était à l'abandon c'était dans les années 1970 »

Source : Reflets, janvier 2021, page Facebook de Fresnes-sur-Escaut, consultée le 02/12/2020. Nous retranscrivons les textes tels qu'ils ont été rédigés.

Les élus profitent de cette visibilité inespérée pour accélérer la mise en valeur de ce patrimoine resté dans l'ombre⁹⁶⁴. Dans ce cas, la série agit comme un élément déclencheur

⁹⁶¹ « On serait heureux d'accueillir la production pour ce tournage, confie la maire Valérie Fornies. C'est un bel objet de promotion du patrimoine minier » (dans *La Voix du Nord*, 16/08/2020). La conseillère régionale Isabelle Ittelet, vice-présidente du conseil départemental de l'Aisne ajoute sur son site : « C'est un bel objet de promotion du patrimoine minier. Un tournage qui ouvrirait la voie à une rénovation pour faire de la gare un lieu de vie culturelle ». Source : <https://www.isabelleittelet.fr/germinal-tournage-france2-hautsdefrance/>

⁹⁶² La gare fait partie des 353 éléments du Bassin minier inscrits au Patrimoine mondial de l'Unesco.

⁹⁶³ Jean-Mary Gouy, fondateur de l'association Mercure, explique : « L'association a donné une deuxième vie à la gare, le tournage pourrait lui en donner une troisième » (*La Voix du Nord*, 31/08/2020).

⁹⁶⁴ La maire de la commune annonce en janvier 2023 l'imminence des travaux de réhabilitation.

d'une prise de conscience de la valeur d'un patrimoine dégradé, du moins sous-investi, et accélère les démarches en faveur de sa requalification et de sa reconversion.

Ainsi donc, les tournages de films et de séries sur des friches minières peuvent bien, dans certains cas – ici, quand ils valorisent ce patrimoine et en proposent une mise en scène cohérente avec sa nature, son histoire, la perception que les habitants et/ou des acteurs locaux en ont – accélérer la patrimonialisation.

2.1.3 Un rôle à nuancer

Si *Germinal* (le film puis la série) a contribué au processus de patrimonialisation de certains sites miniers, le rôle du cinéma doit toutefois être nuancé.

Les cas d'œuvres filmiques et sérielles qui ont été de véritable vectrices de la patrimonialisation du Bassin minier sont rares ; à l'inverse, on peut penser que le cinéma a aussi pu, dans d'autres cas, être un frein à celle-ci. Il accompagne, au cours du XX^e siècle, l'histoire du territoire et de ses habitants ; il participe, nous l'avons vu, à la construction d'une image dévalorisante et parfois jugée stigmatisante. En un sens, les images et discours qu'il relaye ont pu justifier la « dépatrimonialisation » qui accompagne la crise du territoire.

En favorisant à l'image certains types de paysages, de sites, d'équipements (Mariotti, 2016), il fige aussi le Bassin minier dans une « vision iconique du patrimoine industriel » qui peut entrer en contradiction avec les discours sur le patrimoine que portent les acteurs locaux.

Plus récemment, le cinéma accompagne, timidement, voire met en récit la patrimonialisation désormais avancée du Bassin minier. Avec *Mine de rien* (M. Mlekuz, 2020), la patrimonialisation devient en effet un sujet en soi. Dans le film, la fosse de Loos est replongée dans l'état de friche, menacée de destruction. La décision des autorités politiques se heurte toutefois à la mobilisation d'anciens mineurs et d'habitants du quartier qui se retrouvent derrière des slogans comme « sauvons le 11/19 », « patrimoine en danger » ou « terrils en sursis ». Dans une vision très manichéenne, la patrimonialisation du site est présentée comme venant « d'en bas » tandis que les acteurs décisionnels, associés à un capitalisme imposant de faire table rase pour retrouver les voies de la croissance économique, sont dépeints comme des ennemis du patrimoine. C'est au sein de personnages de marginaux que naît l'idée et la mise en œuvre d'un projet de reconversion censé sauver le site et, avec lui, « la mémoire des mineurs » (le parc d'attraction de « la mine enchantée »). Le film s'achève par une phrase qui suggère la portée du combat mis en scène : « Le Bassin minier du Nord-Pas-de-Calais est aujourd'hui inscrit au

patrimoine mondial de l'humanité. La fosse 11/19 est devenue un lieu de culture et d'échanges ».

Ce discours filmique sur la reconnaissance/la reconversion du patrimoine minier n'est donc pas neutre ; il suscite d'ailleurs des réserves de certains acteurs du patrimoine minier que nous rencontrons qui pointent les choix contestables du récit (dans sa présentation des acteurs à l'origine de la patrimonialisation, dans les étapes de cette dernière) mais aussi la manière dont cette « fable » présente le patrimoine « en regardant dans le rétroviseur »⁹⁶⁵, trop « figé dans le passé », ne le faisant pas suffisamment apparaître comme le « paysage culturel évolutif » que reconnaît l'UNESCO.

2.2 De l'artialisation à la reconnaissance de « nouveaux patrimoines »

L'artialisation du regard que favorisent certaines œuvres peut constituer une première étape vers une possible patrimonialisation.

Les frères Dardenne furent ainsi tentés par une esthétisation du bâti industriel sérésien et par la transmission d'une mémoire ouvrière dans leurs premiers films documentaires comme *Regarde Jonathan* (Roche, 2022).

Les artistes qui portent un regard nouveau sur le patrimoine industriel et proposent une autre manière de le mettre en récit semblent s'inscrire dans l'héritage des époux Becher. Ces derniers s'étaient lancés à partir des années 1950, dans la Ruhr d'abord puis ailleurs dans le monde (Allemagne, France, Angleterre, États-Unis), dans la réalisation d'un inventaire du patrimoine industriel des années 1880-1950 dont la disparition imminente justifiait le recours à la photographie – mais dont les clichés répétitifs constituent presque des films⁹⁶⁶. Toutefois, les cinéastes qui filment le patrimoine industriel des deux régions sont rarement motivés par une démarche mémorielle ou patrimoniale et aucune œuvre – en dehors du cas de *Germinal* – n'a suscité un changement de regard tel qu'il aurait inspiré des mesures de valorisation ou de protection spécifiques de ce patrimoine. Le projet mené par Agnès Varda et JR dans *Visages, Villages* est peut-être celui qui rappelle le plus le travail des époux Becher : les deux artistes cherchent bien à partir au plus vite à la découverte de lieux – dont des coronas du Bassin minier – menacés de destruction et dont il s'agit de conserver des images, de reconnaître la valeur, en

⁹⁶⁵ Nous reprenons les termes utilisés par les acteurs rencontrés dans les locaux de la Mission Bassin Minier à Oignies le 02/06/2021.

⁹⁶⁶ « Nous avons remarqué que ce monde était en train de disparaître ; que ça valait la peine d'en garder quelques témoignages, au moins visuels », Bernd Becher, dans le documentaire de Marianne Kepfer, « Man muss sich beeilen, alles verschwindet », 2006.

les soumettant à une véritable expérience de mise en art (*figure 156*). Sur l'ensemble de la production filmique, le regard porté sur le patrimoine industriel est toutefois bien plus ambigu.

Figure 156 : *Visages, Villages* : une démarche de patrimonialisation par la photographie et le cinéma



Les visages d'anciens mineurs et celui de Janine, dernière habitante du coron de la rue Desseiligny à Bruay, marquent physiquement l'espace en marge soudain rendu, par cette démarche artistique, digne d'intérêt.

Sources : *La Voix du Nord*, France 3 Région, 2017.

Les tournages en eux-mêmes peuvent aussi contribuer à la patrimonialisation d'espaces en les investissant, en les faisant (re)vivre par exemple lors de la phase de veille d'une friche industrielle protégée (la cité des électriciens lors du tournage de *Bienvenue chez les Ch'tis*). En occupant des friches industrielles, le cinéma peut accroître la valeur de certaines d'entre elles, voire influencer leur reconversion (la friche Saint-Liévin à Wattrelos, celle d'Arenberg). Des traces laissées par ces tournages peuvent alors être intégrées et valorisées dans le processus de patrimonialisation comme à Arenberg ou dans le charbonnage de Marcasse où la redécouverte du tournage du film avec Kirk Douglas est devenue l'un des éléments de valorisation du site par l'asbl qui en a pris possession et s'efforce de requalifier le site.

Pour autant, la part du cinéma mérite ici aussi d'être fortement nuancée.

Dans la très grande majorité des cas, le passage d'un tournage ne saurait suffire à marquer, valoriser, encore moins à sauver un patrimoine industriel et minier. Bien des friches cinégéniques pourtant utilisées comme décors furent d'ailleurs détruites. Ainsi, la célébrité du puits Parent (n°18), intégré dans le tournage de *Le Brasier* d'Éric Barbier en 1991 (à la même époque que celui de *Germinal*), n'a pas pesé face à la décision de la Ville de Charleroi de signer le permis de démolition la même année, en dépit de protestations locales.

Rappelons enfin que le corpus d'œuvres tournées dans les deux régions heurte parfois la notion de patrimoine en invisibilisant la valeur patrimoniale des lieux. Les cinéastes ne

cherchent pas nécessairement à changer le regard ou à mener une réflexion sur le patrimoine industriel ou minier. Les Dardenne, quoique fascinés par le patrimoine industriel, veillent désormais à le tenir à distance pour ne pas qu'il envahisse leur cinéma. À ce titre, on peut aussi se demander si leurs œuvres ne contribuent pas, au contraire, à une forme de dépatrimonialisation de leurs espaces filmiques (ou peut-être plus exactement d'« apatrimonialisation ») dans le sens où la Seraing apparaît à l'image comme une ville sans (son) patrimoine industriel.

2.3 D'autres types d'espaces patrimonialisés grâce au cinéma ?

Si les espaces industriels et miniers ont une place singulière dans le cinéma des deux régions, certains tournages peuvent contribuer à la patrimonialisation d'autres types d'espaces. Ainsi, on pourrait penser, du moins en théorie, que certains films ont pu/pourraient nourrir la patrimonialisation de certaines formes de l'habitat ouvrier, minier, populaire, en en révélant la valeur. Le tournage de *Germinal* a d'ailleurs également accéléré la patrimonialisation de corons situés autour de la fosse Arenberg – comme ceux de la rue Taffin. Cette piste nous semble toutefois peu féconde tant le cinéma (du réel en particulier) tend à filmer des habitats précaires, dégradés, sans chercher à les valoriser. Même le film d'Agnès Varda, qui entend faire porter sur elles un regard différent, n'a pas empêché la destruction – d'ailleurs admise et attendue par la population – des maisons filmées.

Nous pourrions peut-être voir en Bruno Dumont un chantre d'une forme de patrimoine rural⁹⁶⁷ (Poulot, 2015), de nature agricole surtout ; machines, socs de charrues, corps de fermes, silos, paysage sonore..., quasiment omniprésents dans sa filmographie, constituent des éléments privilégiés des tableaux qu'il dépeint. Si « les images sont au cœur du processus de patrimonialisation » (Gravari-Barbas, 2020, p. 5), celles que construit Dumont n'ont toutefois pas suscité à ce jour de projets de promotion de ce patrimoine rural du nord de la France.

À Hirson-Macquenoise, le projet touristique et territorial construit localement autour du film *Rien à déclarer* évoque une forme de patrimonialisation du tronçon de frontière franco-belge et de l'ancienne friche douanière réhabilitée et reconvertie. Après le tournage, on recense des informations sur l'histoire de ce point de passage frontalier, des habitants collectent et

⁹⁶⁷ Dans l'émission « À voix nue » du 4 février 2019 (épisode 1, « les paysages de l'enfance »), Bruno Dumont se souvient avoir passé du temps dans la voiture à attendre son père, médecin, pendant ses consultations dans des corps de fermes ; il y voit l'une des origines de sa fascination pour ces univers et notamment pour un paysage sonore (machines agricoles, oiseaux, bruits du vent) qui l'inspire dans son travail.

diffusent des photographies et souvenirs du territoire (*figure 157*) ; les panneaux informatifs plantés sur la place du Val d'Oise en vue du projet ciné-touristique invitent aussi à découvrir les transformations du rôle de la frontière et de ses formes.

Figure 157 : Du film à la redécouverte de la frontière franco-belge à Hirson/Macquenoise



Source : <https://www.macquenoise.be/>

S'il est ainsi relativement aisé de deviner l'apport possible d'une œuvre tournée à un éveil de la patrimonialisation de l'espace concerné, les cas de réussites restent donc à ce jour bien rares.

2.4 Les tournages de films de guerre au service d'un tourisme mémoriel

2.4.1 Dunkerque : du ciné-tourisme au tourisme mémoriel

Dans la région Nord-Pas-de-Calais, meurtrie par les combats des deux guerres mondiales et concentrant un grand nombre de traces de guerre souvent « converties en destinations touristiques » (Hertzog, 2022), plusieurs tournages de films sont mis au service de la construction d'une offre de tourisme de mémoire.

À Dunkerque, les autorités municipales rêvaient, de longue date, que les plages du Nord rejoignent celles de la Normandie au rang de hauts lieux du tourisme de mémoire. Les acteurs locaux entendaient valoriser les lieux/champs de bataille pour y favoriser ce tourisme de mémoire pensé comme un levier de l'attractivité touristique, du changement d'image et du développement du territoire. Cela impliquait d'accroître la visibilité des lieux de l'opération Dynamo auprès de diverses clientèles, internationales mais aussi française – l'événement était, jusqu'à récemment, peu présent dans les mémoires et les programmes scolaires par exemple. Le cinéma avait déjà abordé ce moment de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale à plusieurs reprises⁹⁶⁸, mais dans des contextes antérieurs à l'accélération du « tourisme de mémoire »⁹⁶⁹ et en impliquant rarement un tournage *in situ*. Le film de C. Nolan est donc perçu comme un formidable outil pour faire connaître la bataille de Dunkerque et s'affirmer parmi les destinations de tourisme mémoriel qui ont émergé depuis plusieurs décennies.

Ainsi, en mai 2016, en plein tournage, la « Cité de Jean Bart » accueille au sein du Kursaal – transformé pour l'occasion en fausse cimenterie par la production – un colloque international intitulé « Villes Mémoires », réunissant les représentants de dix autres villes « martyres » (Dunkerque, Oradour-sur-Glane, Hiroshima, Guernica, Saint-Petersbourg, Ypres, Caen, Gdansk, Bizerte, Volgograd, Rostock) autour d'un « esprit de résilience » vanté par le maire de Dunkerque. L'événement vise à favoriser les échanges et à comparer les expériences menées en faveur de la reconstruction de ces villes frappées par des guerres, en particulier leurs aménagements et leurs politiques en matière de tourisme de mémoire.

La médiatisation réussie du film de Nolan joua un rôle d'accélérateur. Le film aura donné à l'opération Dynamo la visibilité que les autorités de la ville aspiraient depuis longtemps à accroître⁹⁷⁰. Dès 2016, à l'époque du tournage, tout est mis en place pour pouvoir accueillir et retenir un flux massif de (ciné)touristes auxquels il faudra faire découvrir le patrimoine historique et les lieux de mémoire associés à l'événement. À cette occasion, on redessine une « géographie mémorielle et touristique » en lien avec le moment et l'imaginaire du film. Ce dernier permet de toucher une nouvelle clientèle, de rendre « désirables » les traces du conflit (Hertzog, 2012) par un nouveau marquage des lieux de la bataille. On accélère, en vue de la

⁹⁶⁸ Certains de ces films sont redécouverts après le tournage de celui de Nolan et sont évoqués dans l'exposition « L'Envers du décor » présentée à Leffrinckouke en 2022 : *Mrs Miniver*, film américain oscarisé de William Wyler en 1942 ; *Dunkirk*, film américano-britannique de Leslie Norman (avec Richard Attenborough et John Mills) en 1958 ; *Week-end à Zuydcoote* en 1964 ; il faudrait y ajouter de multiples documentaires ou téléfilms britanniques en particulier.

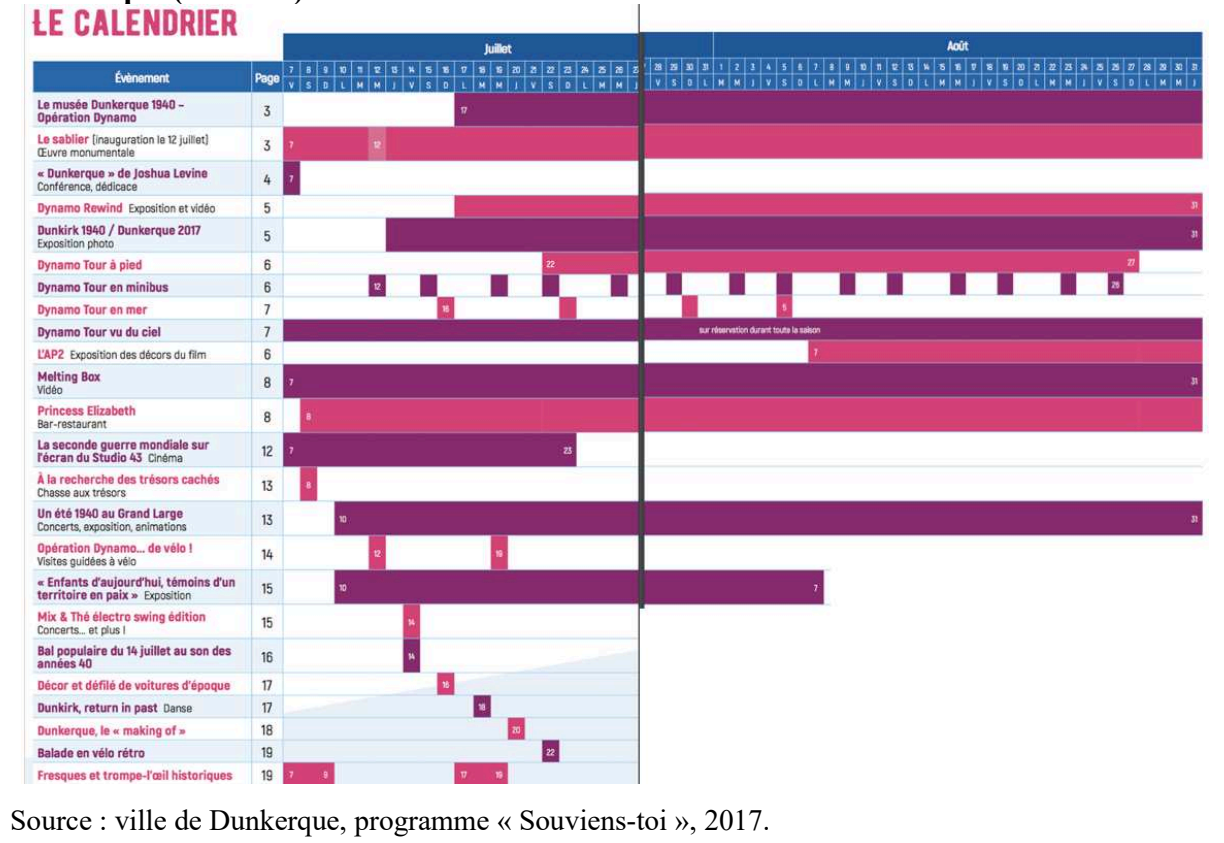
⁹⁶⁹ La formule se popularise et s'institutionnalise dans les années 1980-1990 (Hertzog, 2012).

⁹⁷⁰ L'anniversaire de l'opération en 2015 avait déjà été fortement mis en scène par la municipalité.

sortie du film, la modernisation du Mémorial du souvenir au sein du bastion 32, rebaptisé Musée Dunkerque 1940-Opération Dynamo et pensé comme le futur pôle touristique et mémoriel, non loin de la jetée Est et de la plage du rembarquement⁹⁷¹. On réfléchit également, à la demande du maire, à une restauration et une reconversion du navire Princess Elizabeth⁹⁷² tandis que la Communauté Urbaine de Dunkerque commande un projet d'œuvre monumentale, une sculpture contemporaine qui sera installée à proximité du musée.

Le film conduit aussi à mieux intégrer Malo-les-Bains dans la géographie du tourisme mémoriel ; c'est en effet ici, dans les quartiers plus épargnés par les destructions, présentant quelques belles villas dotées de bow-windows des années 1930 qui ont plu à Nolan, que le réalisateur a choisi de tourner le début du film (les coupons de propagande qui tombent du ciel, les combats de rue). La sortie du film justifie la programmation d'un impressionnant calendrier d'événements centrés sur l'événement historique et le film (*figure 158*).

Figure 158 : Programme des événements organisés autour de l'opération Dynamo à Dunkerque (été 2017)

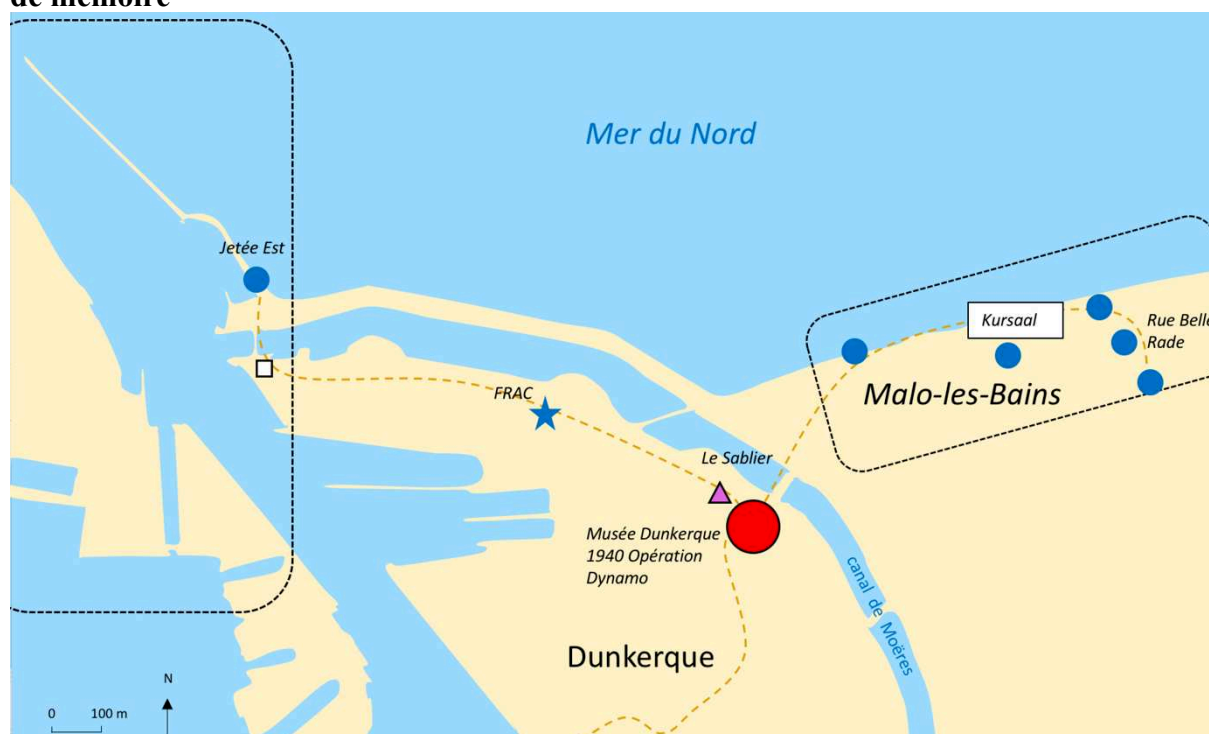


Source : ville de Dunkerque, programme « Souviens-toi », 2017.

⁹⁷¹ Victime de son succès, il est réaménagé en 2018 pour accueillir plus facilement la foule. En février 2022, lors de sa réouverture, sa première exposition temporaire est consacrée au tournage du film de Nolan.

⁹⁷² Le navire Princess Elisabeth, acquis en 1999 par la ville sous impulsion du président du Musée portuaire et du maire de l'époque, Michel Delebarre, a participé au tournage du film. Installé dans le bassin de la Marine, il est transformé en restaurant en juillet 2017.

Carte 40 : Le pari de Dunkerque : passer du ciné-tourisme à l'affirmation d'un tourisme de mémoire



1 – Le film Dunkerque comme vecteur de ciné-tourisme ?



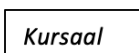
territoire scénographique attirant curieux et ciné-touristes en mai-juin 2016



lieu de tournage répertorié et intégré dans les circuits (ciné) touristiques proposés par la ville



exposition des décors du film (2016-2018)



site intégrant des souvenirs du tournage (photographies de grand format sur les murs, le long de la promenade)

2 – Du ciné-tourisme à une offre renouvelée de tourisme mémoriel ?



pôle du tourisme mémoriel international¹ étendu et modernisé en 2017-2018



œuvre d'art commandée par la communauté urbaine, à la fois mémorial et cœur d'un nouvel espace public

parcours de mémoire jalonné de panneaux « Dunkerque 1940, sur les traces de l'opération Dynamo »



panneau « Spirit of Dunkerque » installé sur le bastion 28

¹ 30,8 % de Britanniques, 15,3 % de Français, 7,3 % d'Américains parmi les 50 000 visiteurs accueillis entre mars et août 2018.

Conception et réalisation : N. Marichez, 2020.

2.4.2 Un impact très inégal sur les lieux de mémoire

D'autres films de guerre tournés dans la région ou l'évoquant ont été utilisés par des acteurs locaux afin d'impulser, de renforcer ou de recomposer une telle offre de tourisme de mémoire, inspirant selon les cas des circuits, des parcours, une communication voire des aménagements spécifiques.

Le tournage de *Joyeux Noël*, même s'il fut largement délocalisé à l'étranger, favorise la création de l'association Noël 14 qui milite pour la construction d'un monument commémoratif sur le site de la fraternisation entre soldats français et allemands mis en scène dans le film (à Neuville-Saint-Vaast). Le film met en effet en lumière un moment de la Première Guerre mondiale (« la trêve de 1914 ») alors peu connu et lui assure une place nouvelle dans les commémorations officielles, débouchant sur l'aménagement d'un lieu propice à un tourisme de mémoire jusqu'ici concentré dans la nécropole nationale voisine (*photographie 44*). Le réalisateur, Christian Carion, qui a encouragé la création du mémorial⁹⁷³, assiste à la cérémonie d'inauguration, en présence du président François Hollande. Le visiteur y est toujours invité à télécharger, à l'aide de QR-codes, des extraits du film qui a joué un rôle dans la création de cette destination de tourisme mémoriel, dans un contexte à nouveau favorable (le centenaire de la Première Guerre mondiale).



La sortie de la production anglo-saxonne de Sam Mendes *1917* en 2020 aurait pu elle aussi inspirer une nouvelle offre touristique et patrimoniale sur les sites portés à l'écran et

⁹⁷³ Il termine ainsi une tribune parue dans *Le Monde* l'année précédente :

« Je fais le souhait que le soir de Noël 2014, une première pierre puisse être posée à l'endroit même où un homme a imaginé ce qui était impensable, les pieds dans la boue de l'Artois » (*Le Monde*, « Ces tranchées de la fraternité », https://www.lemonde.fr/idees/article/2013/11/09/ces-tranchees-de-la-fraternite_3510940_3232.html 09/11/2013).

parcourus dans le film par les deux soldats britanniques missionnés pour annuler une offensive qui aurait pu coûter la vie de leurs camarades. Le long métrage est un succès au box-office, les critiques – en dépit de quelques réserves émises par les historiens – sont favorables ; il est nommé dans dix catégories aux Oscar. La sortie s’accompagne d’une médiatisation des villages du Pas-de-Calais évoqués dans l’œuvre – même si celle-ci n’y fut pas tournée en réalité : Écoust-Saint-Mein, Croisilles, Bullecourt. Sur le papier, le village d’Écoust aurait pu considérablement accroître son statut de destination de tourisme de mémoire, notamment auprès des visiteurs anglo-saxons⁹⁷⁴. Pourtant, au grand regret de certains habitants, la commune n’en profita que très peu.

Écoust-Saint-Mein (dont le nom est prononcé, à tort, « ecouste » dans le film), qui compte 491 habitants, est filmé ravagé par les flammes, en ruines à l’exception de quelques bâtiments, à proximité d’une rivière censée mener au bois des Croisilles où se trouvent les Anglais que les deux soldats cherchent à atteindre. La commune donne également son nom à l’un des morceaux qui composent la bande originale du film⁹⁷⁵. Si le film prend quelques libertés avec la topographie et l’hydrographie locales, le village, près des tranchées de l’Artois, fut effectivement détruit par les Allemands en mars 1917 au moment de leur retrait de la ligne Hindenburg ; il reste marqué par ce moment de son histoire comme en témoignent les quatre cimetières britanniques que compte le territoire communal.

Dans ce cas toutefois, les acteurs locaux ont été pris au dépourvu et « débordés » par l’événement que constitua la sortie du film, dans un contexte d’ailleurs peu favorable (à la veille du premier confinement). La préparation du tournage avait donné lieu à quelques repérages discrets mais Sam Mendes a préféré réaliser le film en studio plutôt qu’au milieu des champs artésiens⁹⁷⁶. Comme souvent, la transformation de l’ancien théâtre militaire en décor (celui de « l’enfer des tranchées ») pose de multiples contraintes, le creusement de réseaux de tranchées, complexe, risquant de déboucher sur la découverte de munitions ou de cadavres⁹⁷⁷. Les acteurs locaux et la population ont donc été tenus à l’écart de la production de l’œuvre qui allait placer leur territoire sous les projecteurs à l’échelle internationale. À Saint-Ecoust, personne, pas

⁹⁷⁴ Divers événements avaient par exemple été organisés lors de la sortie du film de Steven Spielberg *War Horse/Cheval de guerre* (2011), dont l’action principale se déroule à Quiévrechain, sur la ligne de front pendant la Grande Guerre. Des circuits avaient été proposés aux touristes anglo-saxons dans le nord de la France, notamment sur le site « Spirit of remembrance. Battlefield tours for discerning travelers » : <https://www.spiritofremembrance.com/page/war-horse-the-movie>

⁹⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=EljEQxOyOOk>

⁹⁷⁶ Il est filmé en Angleterre essentiellement et en Écosse.

⁹⁷⁷ On estime que des milliers de corps de soldats britanniques, australiens et allemands n’ont jamais été retrouvés.

même le maire⁹⁷⁸, n'est tenu au courant avant la sortie du film. C'est donc au moment de celle-ci que se pose la question d'une éventuelle exploitation du film – et non ici du tournage, qui a échappé au territoire. Le médiateur culturel au musée de Bullecourt⁹⁷⁹ – village voisin d'Ecoust et lieu d'une bataille sanglante qui eut lieu en avril 1917, après le moment évoqué par le film – reconnaît que le musée n'a organisé aucun événement particulier à la sortie du film ; le personnel l'a, lui aussi, découvert tardivement et n'a pas été contacté par l'équipe de production. L'exploitation semblait difficile, ne serait-ce qu'en raison de l'inadaptation du lieu à un événement « exceptionnel » qui aurait pu être organisé⁹⁸⁰. Elle se heurte donc à la fois au manque d'informations et donc de réactivité des acteurs locaux, mais aussi au manque de moyens matériels, logistiques, financiers pour faire (re)connaître le territoire. David Querin évoque toutefois un (petit) « effet 1917 » sur la fréquentation du musée⁹⁸¹.

3. Le cinéma, créateur de patrimoines sur le territoire ?

3.1 Le cinéma, créateur d'espaces patrimoniaux

3.1.1 Des espaces du cinéma devenus patrimoines

Le cinéma est aussi créateur d'espaces qui peuvent devenir des patrimoines. C'est d'abord le cas de certaines salles de projection (comme Le Palace, à Valenciennes, reconstruit dans un style Art Déco égyptisant en 1927 et dont la façade est inscrite au titre des monuments historiques) mais aussi, en dehors des limites régionales, de studios comme les Studios d'Épinay ou le hangar des usines Lumières dont l'unique pan de mur subsistant fait partie de l'Institut Lumières lyonnais (Piaux, 2008) en France ou, bien sûr, de Cinecittà à Rome (Fontan, 2017).

⁹⁷⁸ « Lors de la cérémonie des vœux, une dame est venue me voir pour me dire qu'un film parlait d'Ecoust-Saint-Mein. J'étais un peu surpris surtout qu'un tournage avait eu lieu l'an passé à côté d'ici. Renseignements pris, ça n'avait rien à voir car c'était un film de Benoît Poelvoorde qui n'est pas encore sorti. Du coup, je suis allé voir *1917* pour me rendre compte » raconte Michel Guidez, le maire dans *20 Minutes*, 7 février 2020. <https://www.20minutes.fr/arts-stars/cinema/2711755-20200207-oscars-comment-villages-calais-retrouves-ur-intrigue-1917>

⁹⁷⁹ Entretien avec David Querin, le 28/03/2021.

⁹⁸⁰ « Le musée ne dispose d'aucun espace d'exposition temporaire, ce qui rendait aussi impossible toute projection ou exposition particulière dans nos murs ». Entretien avec David Querin, le 28/03/2021.

⁹⁸¹ Le musée (qui ferme annuellement entre mi-décembre et mi-février) a accueilli 53 visiteurs en février 2019 (sur deux semaines d'ouverture), 63 en mars 2019. En février 2020, quelques semaines après la sortie du film et sur deux semaines, il en avait accueilli 101, puis 48 personnes en mars 2020... jusqu'au confinement (chiffres communiqués par D. Quenin).

3.1.2 Du décor au patrimoine

Souvent fabriqué à partir de matériaux précaires, « en carton-pâte », pensé pour une utilisation ponctuelle et éphémère, condamné parfois à jouer un rôle secondaire et à n'être qu'une toile de fond, relevant plus du factice, du postiche, de l'illusion que du réel ou de l'« authentique », le décor de cinéma paraît presque s'opposer à la notion de patrimoine. Pourtant, « dans un monde désenchanté et sécularisé où aucune valeur ne s'impose vraiment, chaque objet, chaque lieu affiche en toute légitimité une potentialité, voire une prétention patrimoniale » (Di Méo, 2008, p. 7), les décors ne font pas exception. Si la crise de la modernité, pour Guy Di Méo, favorise une « prolifération patrimoniale », elle rend tout à fait envisageable la patrimonialisation du faux, de l'inauthentique, du simulacre susceptible de devenir sacré. Les films et les séries peuvent accroître le stock patrimonial qu'une commune/un lieu de tournage pourra mettre en valeur. On ne compte plus les musées qui exposent costumes, accessoires, souvenirs de tournages et éléments de décors. La (re)connaissance de la valeur patrimoniale de ces vestiges reste toutefois incertaine⁹⁸².

Dans le nord de la France, en 2003, le film de Yolande Moreau *Quand la mer monte* implique la création d'une géante, Irène, commandée par la production et ensuite offerte à l'association des Géants de Steenwerck⁹⁸³, depuis présentée au musée de la Vie Rurale et associée au patrimoine culturel immatériel des Géants de Belgique et de France.

La région fut, bien plus tôt, le cadre d'un des plus gros succès audiovisuels des années 1960, le feuilleton *L'Homme du Picardie* (de Jacques Ertaud), dont les quarante épisodes narrent les aventures d'une famille de mariniers. Certains essayèrent de sauver et de patrimonialiser la « relique » de cette série devenue « patrimoniale » : la péniche, construite à Merville en 1929, passée entre de multiples mains et longtemps amarrée à Béthune, fut rachetée en 1997 par un

⁹⁸² Le public peut s'attacher à un patrimoine suggéré par la fiction au point d'en rechercher des manifestations physiques, des reconstitutions auxquelles il confèrera volontiers une certaine valeur plus ou moins sacrée. Des investisseurs peuvent exploiter cette attente et y répondre en « construisant » ces patrimoines rêvés au statut incertain. Ainsi, l'Hôtel du Nord, popularisé par l'œuvre de Marcel Carné en 1938 à la suite d'un roman éponyme, renaît sous l'impulsion d'un homme d'affaires qui avait travaillé avec le réalisateur, James Arch, qui lui redonne l'aspect qu'il avait dans le film ; l'endroit est, depuis, devenu un concept-store prisé. Dans un autre domaine, un restaurateur franco-russe inaugure, 35 ans après la sortie du tube *Nathalie* de Gilbert Bécaud, un café Pouchkine à Moscou (en présence du chanteur), capable de satisfaire les demandes répétées de touristes en quête du café mythique (Pieroni, Staszak, 2022).

⁹⁸³ Nicole Cugny, Stéphane Deleurence, 2013, « Géants, animaux fantastiques et dragons professionnels : Géants des fêtes au nord de la France. La « journée Stop » à Steenwerck avec le géant Totor », fiche type d'inventaire du patrimoine culturel immatériel de France, https://www.google.com/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0CAIQw7AJa_hcKEwiokJ2H4_yAAxUAAAAAHQAAAAAQAg&url=https%3A%2F%2Fwww.culture.gouv.fr%2FMedia%2FThematiques%2FPatrimoine-culturel-immateriel%2Ffiles%2FFiches-inventaire-du-PCI%2FSteenwercke&psig=AOvVaw3ThbqoRwB08BITcoJURSWD&ust=1693223060034682&opi=89978449

couple de particuliers au SIVOM des rives de l'Aa pour 10 000 euros. Retapée, la péniche-star entame alors une nouvelle vie de bar à thème sous gestion privée. Finalement, devenue trop vétuste, elle fut toutefois démantelée en 2012, sans grand écho (en dehors d'un article dans *La Voix du Nord* cependant).

À l'échelle mondiale, la protection de certains décors de cinéma est parfois devenue un enjeu. Le sauvetage de ceux de *Star Wars*, menacés d'ensevelissement par l'avancée des dunes du désert, donne lieu à une vaste opération relayée par le ministère du tourisme tunisien ; la campagne internationale « Save Mos Espa » permet en 2014 de lever des fonds pour sauver le site de « Mos Espa » (Nefta)⁹⁸⁴.

Certains lieux/décors de cinéma dans les régions étudiées nous semblent entrés dans une logique de patrimonialisation, même s'il ne s'agit pas de décors créés pour le film mais de lieux devenus des décors et patrimonialisés en raison (notamment) de cette utilisation passée. C'est bien sûr le cas de la fosse d'Arenberg. Sur ce site, un décor de cinéma (la galerie de mine) conservé par l'association des anciens mineurs qui y voient une forme de relique a été greffé sur un bâtiment des années 1950⁹⁸⁵ ; sa visite se prolonge par celle des lieux « authentiques », notamment la « salle des pendus ». Arenberg est ainsi un cas rare d'imbrication d'un patrimoine minier classé par l'UNESCO et d'un véritable décor de cinéma. Cette galerie n'est pourtant pas classée et, même si elle apporte beaucoup à la mise en valeur du patrimoine minier, sa valeur mémorielle, affective, voire touristique, n'a pas suffi à empêcher son retrait et sa destruction pour des raisons de sécurité⁹⁸⁶.

À Bergues, la fausse Poste a connu les premières étapes d'un processus de patrimonialisation inabouti. Nous avons vu que le regard porté sur ce bâtiment ordinaire change dès la sortie du film, quand il devient haut lieu du Ch'ti tour. Le président de GDF qui l'offre à la ville suggère, dans le discours qu'il fait à cette occasion, qu'il a pris une nouvelle dimension, quasiment patrimoniale ; or, le patrimoine est bien, d'abord, une affaire de discours

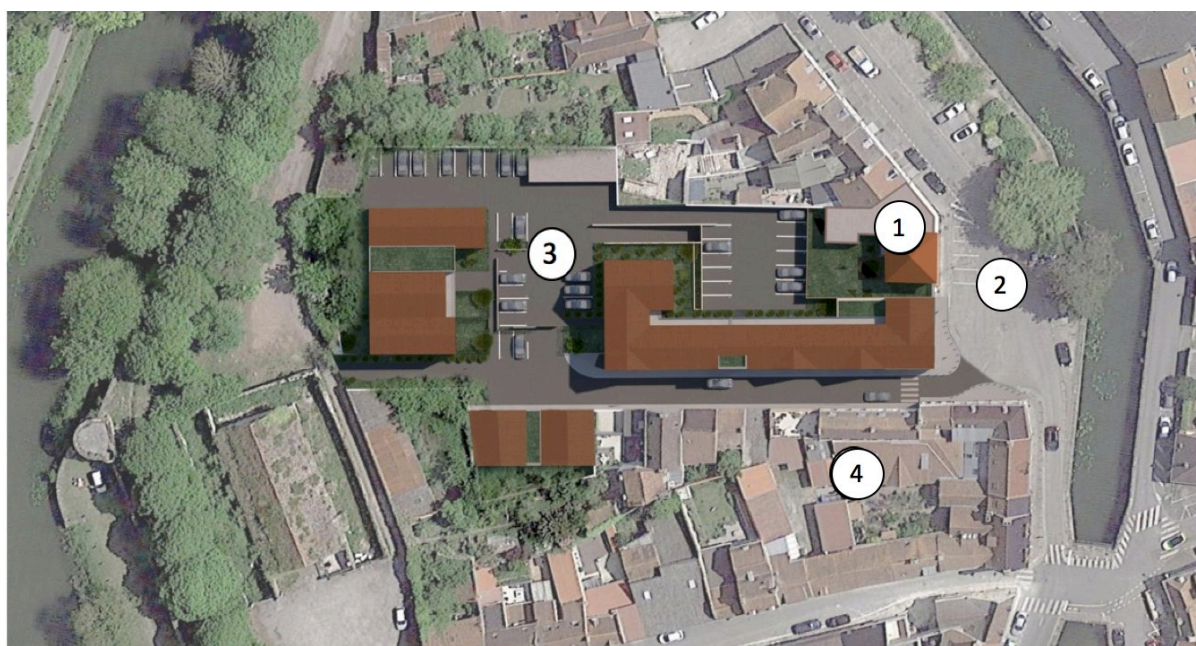
⁹⁸⁴ https://savemosespa.org/blog/save_mos_espa/

⁹⁸⁵ Au sein du château de Hautefort, en Dordogne, qui a accueilli de nombreux tournages, l'un des lieux visités est la reconstitution de la chambre de Louis XIV (celles de Versailles) réalisée pour un tournage, *La Mort de Louis XIV*, film de 2016 d'Albert Serra avec Jean-Pierre Léaud. Le château a largement tiré parti du tournage : le décor a été conservé, de même que le matériel de tournage, la caméra, la table de mixage que le visiteur peut manipuler pour changer l'éclairage de la pièce. Les visiteurs peuvent jouer des scènes et être filmés. Le tournage et les décors hérités de ce dernier contribuent bien à renforcer l'attractivité touristique de ce château classé au titre des monuments historiques.

⁹⁸⁶ La production du film *Gueules noires* qui avait fait fabriquer une cage pour filmer la descente au fond de la mine a offert cet élément de décor au musée de la Mine de Bruay-la-Buissière qui l'a intégrée depuis à la galerie de mine présentée au public.

(Deschepper, 2021⁹⁸⁷). Après avoir accueilli provisoirement le musée du Film, le bâtiment est utilisé par les pompiers puis par le CCAS. En 2015, lors d'un appel à projet, plusieurs pistes sont esquissées (résidence d'artiste, musée du Film) mais écartées. En mai, à l'annonce de l'installation prochaine du bailleur social Partenord Habitat, un collectif d'une vingtaine de riverains se forme, inquiets du devenir des terrains situés à l'arrière de la fausse Poste et de projets immobiliers futurs qui pourraient nuire à l'identité du quartier (*figure 159*). Le caractère supposément patrimonial du bâtiment est alors exploité par les habitants pour défendre leur cause. La maire les rassure et s'engage à conserver au bâtiment un caractère public. Notons que ce dernier a, depuis, été largement remanié et ne ressemble plus beaucoup à la Poste du film, même si la plaque en conserve la mémoire. Ces travaux rappellent d'ailleurs le caractère patrimonial bien relatif du lieu.

Figure 159 : L'intégration de la fausse Poste de Bergues dans un projet immobilier



① Fausse Poste de Bergues transformée pour accueillir le siège du bailleur Partenord Habitat
 ② Place du Marché-au-Fromage ③ projet immobilier prévu pour 2021 (28 logements) ④ zone résidentielle dont les habitants se mobilisent contre le projet.
 Fond : Google Earth.

⁹⁸⁷ « [...] n'est patrimoine que ce qui est nommé comme tel à un moment donné ou, pour le dire autrement, c'est le discours sur le patrimoine qui le fait » (Deschepper, 2021).

3.2 De l'œuvre patrimonialisée au territoire ?

Le territoire peut, à différents moments, bénéficier de la postérité et de l'aura d'une œuvre filmique devenue patrimoniale⁹⁸⁸ ; tout se passe comme si la patrimonialisation de l'œuvre pouvait rejaillir sur le territoire qui en avait accueilli le tournage (et/ou qui y est mis en scène). Sébastien Fevry s'interroge ainsi sur la manière dont une ville – ou plus largement un territoire - met en valeur « son » patrimoine lié au cinéma (Fevry, 2017).

Si le territoire n'est qu'un matériau de l'œuvre filmique patrimonialisée, celle-ci peut apparaître, parfois tardivement, comme une ressource valorisée par les acteurs du territoire qui en revendiquent une forme de « paternité », – quitte à proposer leur propre récit de l'histoire de l'œuvre.

Cette redécouverte peut s'inscrire dans une volonté de se distinguer, de se démarquer par un patrimoine que l'on recherche à tout prix, quitte à le « bricoler » (Di Méo, 2008). L'initiative vient alors d'acteurs locaux – individus ou décideurs publics, comme pour Mons en 2015. On redécouvre, on valorise, on met en scène l'œuvre patrimonialisée dès lors qu'elle est perçue comme vectrice ou révélatrice d'une identité célébrée ; la redécouverte de *Misère au Borinage* dans les années 1980-1990 fut par exemple favorisée par un contexte de crise du territoire wallon dans lequel le film, bien plus que dans les années 1930 – quand son caractère idéologique fut critiqué – devient « le symbole du passé industriel de toute une région, des souffrances des générations de Wallons », et pouvant être convoqué pour « traduire l'identité d'une région » (Rochet, 2011, p. 44).

L'œuvre filmique redécouverte et exploitée comme ressource patrimoniale donne lieu à un marquage spatial, souvent sur les lieux (*des lieux*) du tournage, comme si le caractère patrimonial de l'œuvre pouvait s'étendre au lieu. Cela implique une mise en scène des traces du tournage auxquelles il s'agit de reconnaître une valeur particulière, un intérêt nouveau, par la création d'une signalétique, d'une plaque, d'une statue, d'une œuvre, d'un aménagement. C'est le cas à Arenberg (la plaque commémorative des écuries) ou à Zuydcoote (devant les villas). D'autres exemples, souvent liés à des œuvres anciennes et perçues comme « patrimoniales » existent aux échelles nationale (Rocheftort, Deauville, Cherbourg, Saint-Nazaire ou Saint-Tropez) comme internationale. À Rocheftort, le film de Jacques Demy (*Les*

⁹⁸⁸ La patrimonialisation d'espaces industriels et miniers peut s'accompagner, en retour, d'un changement de regard sur des œuvres cinématographiques anciennes parfois oubliées ou mal accueillies à l'époque de leur sortie mais qui, dans ce contexte nouveau, rappellent des moments de la valorisation d'une identité du territoire. Ce fut le cas de *Misère au Borinage* par exemple.

Demoiselles de Rochefort) est une ressource patrimoniale exploitée par les autorités de cette ville moyenne qui, sur un temps long, inspire une multiplication de lieux de mémoire du film : dès 1992, l'avenue Jacques Demy et la place Françoise Dorléac sont inaugurés à l'occasion du 25^e anniversaire de l'œuvre. En 2006, une plaque de bronze reproduisant l'affiche du film est installée sur le côté du bassin de la fontaine à la faveur du réaménagement de la place Colbert, dans le centre-ville. En 2011, pour le 45^e anniversaire du film, de multiples animations sont organisées dans la ville (visites guidées, expositions, projections chorégraphiques...). En 2016, Michel Legrand donne un concert gratuit sur la place Colbert et laisse son nom au conservatoire de musique et de danse de la ville trois ans plus tard, après son décès. Enfin, en juin 2022, une imposante statue colorée réalisée par Franck Ayroles figurant les demoiselles est inaugurée sur la place à l'occasion du festival Sœurs jumelles.

L'œuvre « culte » associée au territoire peut donc bien inspirer sur ce dernier, parfois longtemps après, un discours, un récit, une stratégie politique visant à ancrer spatialement la mémoire de l'œuvre, voire à favoriser un transfert du caractère « sacré » de l'objet vers le territoire, par la création de signes, de plaques, de statues, d'objets qui sont également susceptibles, peut-être, d'accroître le stock patrimonial du territoire et de singulariser ce dernier. Ces différents enjeux transparaissent dans le discours du maire de Mirabeau, où fut partiellement tourné *Manon des sources* – l'adaptation du roman de Marcel Pagnol par Claude Berri – lors de l'inauguration d'une statue de Manon :

« Inaugurée le 7 juillet dernier, une nouvelle sculpture « Manon », œuvre en bronze taille humaine, créée par l'artiste Jean-Jacques Mancardi a rejoint le patrimoine mirabelain. « Manon » veillera à ce que l'eau coule toujours à Mirabeau et contribuera à l'embellissement de la place de la fontaine de notre village. Cette sculpture honore la mémoire des figurants de Mirabeau marqués par les souvenirs des films *Jean de Florette*, et *Manon des sources*. Elle répond aussi à la curiosité des touristes toujours très vive. Ces moments cinéphiliques continuent encore de créer l'intérêt 30 ans après. Preuve est faite avec le venue en juin, de France 3 édition nationale à Mirabeau pour un reportage plein de souvenirs. Un autre personnage a été mis à l'honneur : Gabriel Honoré Riquetti, comte de Mirabeau [...] »⁹⁸⁹.

Le film est bien pensé comme une ressource capable d'attirer et de rassembler, convoitée, exploitée et qui, plus de trente ans après son tournage, doit laisser une trace dans l'espace, d'emblée perçue comme un nouvel élément de patrimoine qui (r)apportera à la ville.

⁹⁸⁹ Le maire, R. Tchobdrénovitch, dans son édito de *L'Écho de la Fontaine, Journal municipal de Mirabeau*, 07/09/2018.

Ce type d'initiatives pourrait se multiplier dans les deux régions étudiées. Les territoires peuvent en effet s'appuyer sur les tournages accueillis, de plus en plus nombreux, pour produire de nouvelles ressources patrimoniales. Ces phénomènes concernent toutefois un nombre d'œuvres limité qui, à un moment donné, sont perçues comme exceptionnelles (et souvent qualifiées de « classiques », « cultes », « patrimoniales », « trésors du cinéma »...). Des œuvres seront sans doute redécouvertes et inscrites dans un espace, par exemple celles de grands réalisateurs dont les tournages ont été oubliés. Il sera intéressant de suivre l'éventuelle inscription spatiale des séries, nombreuses sur les deux territoires et pour certaines très ancrées dans les deux régions, dans les prochaines années. Comme le tourisme, cinéma et séries pourraient ainsi agir comme une « machine à produire des patrimoines » (Gravari-Barbas, 2020).

Conclusion

À ce jour, il convient de relativiser le rôle des tournages de films et de séries dans le processus de patrimonialisation au sein des deux régions étudiées. Comme ailleurs, le cinéma a toutefois la capacité de promouvoir le patrimoine déjà existant, reconnu ou classé ; il contribue, à sa mesure, à la valorisation de nouveaux patrimoines comme certains sites miniers (la fosse d'Arenberg) ou « châteaux de l'industrie » (la filature Le Blan dans *HPI*) voire, dans le cas de *Mine de rien*, à rendre compte du processus de patrimonialisation de ces marges d'hier. L'ouverture des grands sites patrimoniaux aux tournages confirme que ceux-ci sont bien perçus comme une publicité gratuite et à la portée potentiellement exceptionnelle.

Le nombre croissant de tournages démultiplie les demandes, les usages et les opportunités de mise en valeur de patrimoines, même s'ils sont loin de garantir une exposition forte et une valorisation. La valorisation de patrimoines moins (re)connus, dans des espaces en marge, peut passer par le ciné-tourisme. Les circuits ciné-touristiques proposés à Tourcoing ou à Roubaix sont des outils de valorisation de patrimoines dans l'ombre ou de sites (friches) dont le caractère patrimonial reste incertain. Les tournages sont ici mis au service d'un renouvellement de l'offre touristique locale et des manières de promouvoir les patrimoines. L'accueil croissant de tournages peut aussi favoriser un accroissement du stock patrimonial constitué à partir de traces et de mémoires de ces derniers. Ce rôle des tournages dans la patrimonialisation du lieu qui l'accueille dépend de l'œuvre, de sa portée, du contexte de sa production et de sa diffusion, de la place et de la mise en scène du patrimoine à l'écran et, peut-être de façon déterminante, de la stratégie menée par les acteurs locaux pour tirer profit de l'œuvre tournée.

Dès lors, le cinéma peut intervenir à différents moments de la chaîne patrimoniale (Heinich, 2009), pouvant réveiller/révéler la valeur patrimoniale du site (*Germinal* à Fresnes-sur-Escault), en accompagner la reconversion (*Les Petits Meurtres d'Agatha Christie* à Lens), contribuer à la (re)connaissance ou à la valorisation du patrimoine filmé (le beffroi de Bergues, la gare de Liège-Guillemins), voire, de manière encore rare dans les régions étudiées, à fabriquer un patrimoine (statues, œuvres d'art) sans que celui-ci soit nécessairement institutionnalisé.

CONCLUSION DE LA QUATRIÈME PARTIE

Il est assez aisé de comprendre pourquoi l'accueil de tournages est devenu un enjeu à l'échelle régionale. S'ils peuvent éventuellement déboucher sur la diffusion d'œuvres aux effets d'image ambigus, ils contribuent bien au développement économique en stimulant la création d'emplois directs et indirects ; les dépenses engendrées sur le territoire, cumulées, compensent largement les aides financières consenties. Ces tournages assurent également l'utilisation d'équipements et le remplissage de sites consacrés à la création audiovisuelle quand ils n'en inspirent pas de nouveaux. Le tournage en lui-même et les effets d'image et d'entraînement qui en découlent contribuent globalement à valoriser et renforcer le secteur des industries culturelles et créatives perçu, dans le nord de la France comme en Wallonie, comme un levier de la reconversion et du développement économique.

Le poids des retombées économiques, certes croissantes et précieuses, doit tout de même être relativisé. A l'échelle locale, elles ne profitent qu'inégalement aux territoires qui accueillent les tournages et les marges parfois convoitées par les équipes de production sont loin d'en bénéficier totalement. S'il convient donc d'être prudent et nuancé dans ce bilan, nous avons toutefois identifié plusieurs cas de tournages qui avaient suscité des retombées évidentes sur le territoire d'accueil et avaient même parfois inspiré un projet de requalification du territoire.

Plusieurs friches ont ainsi été réinvesties voire réenchantées, parfois durablement, comme celles d'Arenberg, de Saint-Liévin à Wattrelos, de l'hôpital de Lens, de la filature Le Blan à Lille-Moulins (*HPI*). Le tournage a pu inspirer l'aménagement de studios ou d'espaces plus largement dédiés au secteur de l'image en mouvement (Arenberg Creative Mine, la Plaine Images) ; ils sont surtout concentrés dans le Nord-Pas-de-Calais, les cas étaient bien moins nombreux à ce jour en Wallonie, même si l'accueil de tournages y a aussi impliqué la création de lieux spécifiques (PIL, TV Factory).

Cette requalification des friches par/pour les tournages est sélective. Le choix relève parfois de la société de production qui, avec le relais d'acteurs publics régionaux et/ou locaux, a élu telle ou telle friche en raison de sa situation géographique, de sa disponibilité, de ses dimensions, mais aussi de ses qualités esthétiques et patrimoniales (l'hôpital de Sainte-Ode, la filature Le Blan). En aval du tournage, ce sont cette fois des acteurs locaux qui construisent un projet plus ou moins ambitieux inspiré d'un tournage ou censé en attirer d'autres, parfois en lien avec le secteur de l'image en mouvement (Arenberg Creative Mine, ancien projet de studio *low cost* à Saint-Liévin), parfois en vue d'accroître la touristicité du territoire comme à Hirson-

Macquenoise. Le recyclage résulte alors d'une stratégie locale visant à concilier les traces du tournage, la requalification du site, l'attractivité nouvelle du territoire ; de tels projets, qui relèvent davantage de l'exception que de la règle, naissent à partir d'œuvres jugées, à un moment donné, « marquantes » et susceptibles d'attirer un large public, comme les deux films de Dany Boon qui ont réellement eu un « effet » toujours sensible sur le territoire. À plus petite échelle, quelques communes profitent toujours de l'exploitation des tournages accueillis, telle Bergues et Dunkerque. Ce dernier cas est sans doute le plus stimulant pour réfléchir à la manière dont l'accueil de tournages peut être inséré dans une politique municipale plus vaste de reconquête de l'image, de reconversion et de développement économique.

Quand les tournages nourrissent la création de nouveaux territoires touristiques ou dédiés à l'image en mouvement, le risque reste que ces derniers deviennent des isolats, fonctionnant comme des bulles (touristiques, productives) dynamiques mais déconnectées de leur environnement immédiat. Cet « effet bulle » semble difficile à dépasser dès lors que la friche requalifiée accueille un studio de tournage nécessairement fermé, comme à Lens, encore que l'offre ciné-touristique soit utilisée comme un moyen d'ouvrir ponctuellement le site, notamment au public lensois, avec des résultats pour le moins mitigés à ce jour. À Arenberg, la communauté d'agglomération s'efforce toutefois de tisser du lien entre le pôle de tournages et les riverains.

La valorisation des lieux de tournages passe d'abord, le cas échéant, par le tourisme et est pilotée par les services des municipalités et des intercommunalités. Cette valorisation se fait régulièrement à la faveur d'un événement et notamment du festival *Séries Mania* qui accélère la promotion de certains lieux associés aux séries les plus connues. Les séries, valorisées par *Séries Mania* mais aussi, du côté belge, par *Wallywood* ou par la promotion de la RTBF par exemple, s'affirment comme des outils de valorisation des espaces. Cette mise en valeur touristique, parfois durable (Bergues, Dunkerque), reste le plus souvent ponctuelle, éphémère ou cyclique, nourrissant, peut-être en raison de cette temporalité, une curiosité voire une attente auprès des touristes/fans. Les circuits ciné-touristiques qui se multiplient, en particulier au sein de la métropole lilloise, permettent d'étendre la mise en tourisme à d'autres lieux et à certaines marges, celles qui sont accessibles voire « incontournables » pour contenter les téléspectateurs des œuvres (les anciens studios des *Petits Meurtres d'Agatha Christie* à Tourcoing puis à Lens). Si le cinéma permet bien de valoriser le patrimoine (re)connu mais aussi dans l'ombre ou implanté dans des espaces en marge (la filature Le Blan, l'hôpital de Sainte-Ode, la gare des houillères à Fresnes-sur-Escaut), il peut aussi accompagner voire favoriser, ponctuellement, le

processus de patrimonialisation de sites miniers en particulier. Le cinéma et les séries ont enfin une capacité à fabriquer du patrimoine qui reste toutefois peu exploitée à ce jour dans les deux régions étudiées.

Conclusion générale

Le cinéma et les séries constituent bien un miroir précieux pour aborder en géographe l'étude des deux régions étudiées ; les œuvres qui en émanent sont aussi des discours sur l'espace, reflétant un espace perçu, quand ce n'est vécu, par des cinéastes-habitants de ces territoires, en particulier dans bien des films relevant du « cinéma du réel » ; elles traduisent mais nourrissent dans le même temps un imaginaire « du Nord » au sein de la population des deux pays.

Pour certaines, elles peuvent aisément être abordées – selon les cas au titre de sources, de témoignages ou d'illustrations d'un contexte de production – comme reflets d'un processus de marginalisation, socio-économique surtout. Certains longs métrages sont dès lors des fenêtres sur des difficultés passées ou actuelles et, plus largement, sur des traits (socio-économiques, paysagers, culturels, linguistiques, politiques) qui paraissent – à tort ou à raison – saillants de ces régions qu'elles rendent plus visibles.

Certes, le Nord-Pas-de-Calais et la Wallonie ne sont pas les seuls territoires régionaux régulièrement filmés par leurs marges : que l'on songe à la Guyane (et sa marge forestière) ou à la Lorraine (Renard-Grandmontagne, 2015), autant de territoires dont des éléments de marginalité (naturelle ou socio-économique) priment au sein des images filmiques qui en sont produites. Toutefois, plus que d'autres territoires (comme Paris), les deux régions étudiées sont volontiers filmées par leurs marges et dans leurs marges, du moins dans certaines d'entre elles, en particulier des marges socio-économiques nées des grandes mutations des systèmes productifs industriels qui accompagnent l'avènement du post-fordisme ; en ce sens, les œuvres concernées interrogent ou invitent à interroger la recomposition et la hiérarchisation des espaces sous l'effet de la mondialisation.

Paradoxalement, leur marginalisation et l'existence effective sur les territoires de marges anciennes ou plus récentes (les jungles) sont aussi des facteurs d'attractivité des régions pour des scénaristes et des cinéastes, y compris leurs paysages marqués par la crise devenus décors de choix pour certains types de récits ; Roubaix, Charleroi, Calais, Anzin, Seraing ou les espaces de la mine attirent par leurs marges et/ou leur marginalité ; leur marginalisation (perçue, vécue, filmée, mise en scène) leur assure ainsi des tournages et les retombées qui en découlent ; la marginalité même de ces territoires en fait paradoxalement des pôles de tournage et nourrit ce

que nous avons nommé un margotropisme singulier accru par la trajectoire économique des deux régions au cours des dernières décennies.

C'est largement et presque exclusivement un cinéma français ou francophone qui a puisé ou puise toujours dans cette marginalité ; elle n'est pas tant ce que viennent chercher les cinéastes étrangers qui plantent ponctuellement leurs caméras dans ces régions, suggérant que le « Nord » concentre des marges qui sont privilégiées et convoitées d'abord à une échelle nationale.

La marge est donc potentiellement une ressource esthétique, scénaristique, mise au service de quelques œuvres ancrées dans le réel et dont le tournage devrait se faire *in situ*, au cœur de paysages facilement identifiables par le public et de lieux parfois explicitement nommés.

L'existence au sein du corpus de telles œuvres, souvent mobilisées dans notre étude, confirme et conforte une place spécifique de ces régions dans l'imaginaire collectif des deux pays et dans celui des cinéastes, avant tout perçues comme des espaces « en crise », industriels, populaires, plus pauvres, ce qui n'est pas totalement infondé.

Elles apparaissent comme des terres propices, par leur histoire, leurs caractéristiques socio-spatiales, leurs paysages (industriels, miniers, urbains), les images (et les clichés) qui leur sont associées, à la mise en récit de thématiques particulières, accréditant la thèse d'un cinéma « du Nord » chevauchant la frontière franco-belge (Niessen, 2020), ancré dans des territoires de la crise.

Pour les cinéastes francophones surtout, la marginalité réelle ou supposée de ces régions, les contrastes forts qu'y creuse la mondialisation, ne sont pas incompatibles avec leur cinégénie. Un même phénomène semble exister dans d'autres vieux pays industriels (et par ailleurs de cinéma) qui ont été touchés par la crise, comme l'Angleterre (les Midlands) ou les États-Unis (la Rust belt) et légitimerait une extension de la réflexion amorcée dans cette thèse. Toutes ces régions bénéficient bien, elles aussi, d'une forme comparable de margotropisme aux yeux des cinéastes notamment.

Dans les deux régions étudiées, cette attractivité contre-intuitive est en particulier exploitée par des cinéastes régionaux dont le rôle ne doit pas être négligé. Le « Nord » qu'ils filment est, pour partie, un espace vécu ; les lieux de tournage sont aussi des lieux d'ancrage de réalisateurs qui reviennent sur leur terre natale (ou celle de leur jeunesse) pour y imaginer une histoire, parfois en partie autobiographique ; l'étude nous a souvent amené à rencontrer quelques cinéastes qui travaillent la marge (à l'échelle régionale ou locale), mais une marge qui leur est familière, qu'ils ont connue, habitée, qui fait partie de leur identité personnelle comme artistique ; la

marge est alors un espace vécu, souvent pendant les années 1970-1990, au plus fort de la crise, mise en scène avec, selon les cas, tendresse, nostalgie, fascination, parfois sans concession.

Leurs films à première vue réalistes sont nécessairement subjectifs et leurs auteurs n'entendent d'ailleurs pas coller à la situation et aux dynamiques récentes du territoire – comme les Dardenne qui détournent le regard pour traquer les marges au sein d'une ville de Seraing en mutation. Involontairement, ces œuvres (celles de Desplechin, Dumont, des frères Dardenne...) perpétuent les images d'espaces en cours de marginalisation qui s'inscrivent en réalité dans un contexte, parfois en décalage avec les dynamiques réelles du territoire (comme le reconnaît volontiers Desplechin à propos de Roubaix). À ce titre, elles sont aussi une matière pour mener une géographie des émotions actuellement en débat (Guinard, Tratnjek, 2016), pour interroger le rapport à ces territoires, les liens affectifs entre les hommes et ces derniers.

L'existence de ces œuvres dans le corpus rappelle que ces régions ont vu naître et grandir des cinéastes qui ont été accompagnés et de plus en plus valorisés par les organismes régionaux à partir des années 1990 ; cette génération de cinéastes s'est fait un nom en même temps qu'elle a contribué à rendre visibles les régions et certains territoires en leur sein au-delà des frontières régionales et même nationales.

Ce cinéma du réel assure une visibilité et une identification filmique des régions auprès du public mais aussi des professionnels ; le Nord-Pas-de-Calais dispose bien d'une identité filmique ; si elle est moins évidente dans le cas wallon, crise et visibilité filmique semblent aller de pair dans la région belge (Roekens, 2011) et des chantres de l'identité culturelle wallonne ont pu être tentés de s'appuyer sur le cinéma pour renforcer leur argumentation (Sojcher, 1999).

Cette marginalité convoitée explique largement les apparentes anomalies sur la carte des lieux de tournage et la centralité paradoxale du Bassin minier, du Borinage, de certaines villes industrielles comme Roubaix, Charleroi ou Seraing.

Les éléments de marginalité agissent alors comme des éléments de différenciation des deux régions dans un contexte de compétition entre les territoires pour capter les tournages, au moins à l'échelle nationale ; à grande échelle, certains espaces qui se sont hissés au rang de pôles de tournage comme Roubaix, Charleroi, Seraing ou Calais ne le seraient pas (du moins pas à ce point) sans la marginalisation qu'ils ont connue, voire sans la réputation sulfureuse associée au nom même de la ville.

Ces œuvres remarquées et notamment celles qui bénéficient d'une forme de reconnaissance académique – volontiers citées, propices à des commentaires quasiment sociologiques ou politiques –, peuvent projeter et entretenir une image répulsive, des clichés anxigènes pas forcément faux mais nécessairement réducteurs. Elles nourrissent l'imaginaire

régional, l'image organique du territoire, jouant à la fois comme révélatrices, constructrices ou promotrices de singularités régionales (historiques, socio-économiques, culturelles, paysagères).

Ces œuvres peuvent enfermer et figer les territoires dans des clichés, invisibilisant leurs forces (les centralités), les dynamiques en cours, la diversité des vécus y compris des marges – même si notre étude invalide largement cette crainte. La mise en lumière du Nord-Pas-de-Calais et de la Wallonie pourrait dès lors contribuer à les replonger régulièrement ou à les maintenir paradoxalement dans l'ombre d'un passé qui ne passe pas, les renvoyant éternellement à l'image-*Germinal* (Mortelette, 2019), prolongeant une forme de marginalisation symbolique des régions dans leur ensemble.

À ce titre, les projets cinématographiques menés peuvent avoir des effets problématiques. Nous avons étudié les craintes souvent exprimées par une partie des habitants et des élus, parfois par la presse (régionale, locale), ponctuellement évoquées par les cinéastes eux-mêmes : nuire à une attractivité touristique ou démographique, minorer de nouvelles dynamiques pourtant largement enclenchées à toutes les échelles et que les acteurs locaux cherchent à faire connaître, heurter l'action politique et la communication territoriale. La marginalisation symbolique pourrait alors accentuer une marginalisation réelle du territoire en dissuadant investisseurs ou visiteurs, en réduisant la capacité de ses habitants à se projeter vers le futur. Ce risque, formulé à la sortie de quelques œuvres remarquées (de *Germinal* à *P'tit Quinquin* en passant par *Roubaix, une lumière*), nous semble largement exagéré même s'il ne doit pas être balayé d'un revers de main ; en Wallonie, il transparaît aussi dans le regard porté par les spectateurs belges sur le cinéma francophone ou chez certains cinéastes comme Bouli Lanners.

Dans le pire des scénarios, l'image projetée peut participer à la stigmatisation de certains espaces en crise (Calais, Charleroi, Bassin minier) – assimilés à la région dans son ensemble – , enfermés dans ces récits dominants que cherchent à dépasser les élus et des habitants qui ont l'impression que les images filmiques répétées marquent le territoire d'un opprobre et se sentent insultés dans leur identité (notamment territoriale) ; une telle suspicion s'exprime dès l'annonce de tournages dans le Bassin minier ; nous l'avons également rencontrée en Gaume par exemple lors de la diffusion de *La Trêve*.

À grande échelle, le risque est que les tournages dans le Nord et/ou sur le Nord génèrent les mêmes effets que celui dont pâtissent les « grands ensembles » (Canteux, 2014), alimentant, aux côtés d'autres médias et d'autres constructeurs de clichés, un « bain visuel » (Delporte, 2008) répulsif. Cette crainte liée à la mise en lumière de la marge et à la manière de la regarder

est d'ailleurs un sujet pour certains cinéastes eux-mêmes : c'est l'une des thématiques du film *Les Pires* ou de la série *Baraki*.

Au terme de cette analyse, notre jugement est pourtant loin d'être aussi négatif.

Il convient certes, avant toute chose, de préciser que les images et discours de/sur la marginalisation/marginalité socio-économique s'inspirent souvent de difficultés réelles que les élus et habitants de ces territoires ne nient pas. L'absence de tels discours serait d'ailleurs tout aussi problématique, revenant à jeter un voile sur des réalités sociales et spatiales.

Pour certains cinéastes, venir dans ces régions, c'est alors s'ancrer dans ce réel pour faire naître une fiction, pour dire ou comprendre le monde par ses failles, quitte à dégager de cet ancrage local une réflexion plus universelle sur la marginalisation qui accompagne le processus de mondialisation (les Dardenne, Dumont).

Cependant, l'approche, l'angle adopté, la mise en scène (en lumière, en musique), le discours, le projet, l'exploitation de cette marginalité, varient sensiblement selon les cinéastes, les œuvres, les époques⁹⁹⁰. Les films permettent, selon les cas, de révéler des situations jugées préoccupantes, de les décrypter, de les dénoncer, de susciter une réaction, de rendre hommage, de provoquer le rire, d'explorer de nouvelles marges ignorées, de faire bouger les lignes des représentations.

Le corpus, sur un temps long, est également le reflet de dynamiques réelles de certaines marges, de la crise de certaines (villes industrielles, mines), de leur patrimonialisation en cours (Bassin minier), de nouveaux regards portés sur elles (esthétisation de marges industrielles ou portuaires), de l'émergence de nouvelles marges (jungles). En retour, les œuvres tournées, dans leur ensemble, participent à ces dynamiques et, par exemple, à la valorisation d'autres types de marges, renforçant la « cartepostalisation » de la Côte d'Opale et de l'Ardenne belge, si prisées par les séries ces dernières décennies.

La marginalisation symbolique entretenue par quelques œuvres retentissantes est par ailleurs en trompe l'œil. Cette impression repose sur une minorité de films, certes gravés dans les esprits (peut-être parce qu'ils font écho aux pré-supposés sur le Nord). Par ailleurs, il n'est pas évident que ces seules œuvres aient systématiquement des effets négatifs tant l'image organique du territoire ne se réduit pas à celles que véhicule le cinéma ; la réception de l'œuvre, y compris par la population des deux régions, est loin d'être homogène et figée. Tout dépend du contexte de réception, de l'espace mis en image, de ses caractéristiques, de la manière dont l'œuvre est

⁹⁹⁰ Il n'est qu'à voir la manière dont Bruno Dumont a transformé au fil de sa carrière sa manière de faire avec le Nord et la Flandre.

exploitée localement ou encore du profil du spectateur. Les effets, complexes, peuvent aussi différer selon l'échelle, un même film pouvant contribuer à un tableau misérabiliste de la région tout en suscitant un projet de développement touristique à une échelle locale (*Bienvenue chez les Ch'tis* à Bergues, *Germinal* à Arenberg).

Surtout, l'ensemble des œuvres tournées, y compris celles qui peuvent faire débat, génèrent des retombées précieuses (médiatiques, économiques), directes et indirectes, que les acteurs publics valorisent et sur lesquelles ils communiquent de plus en plus (Roubaix, Charleroi). Même un récit filmique sur la marge en difficulté n'est pas incompatible avec des démarches locales de développement ou de « retournement du stigmaté » à première vue accentué ; à Charleroi, à Calais, à Roubaix, les élus intègrent aujourd'hui l'essor des tournages, parfois chiffré, dans un récit positif, les présentant comme des signes de la singularité, de l'attractivité, de la créativité du territoire, et par ailleurs comme des sources de développement (figurants, dépenses, animation).

Les deux régions cumulent un stock de tournages qui en renvoie une diversité d'images et de récits. Les seules œuvres « de la crise » ne constituent que la partie émergée de l'iceberg et sont (de plus en plus) minoritaires au sein du corpus. Avec l'essor des productions accueillies, les incitations internes et externes à innover dans les récits, le renouvellement générationnel des cinéastes comme du public, les mutations profondes qui se poursuivent sur les territoires, la promotion permanente de nouveaux décors, la patrimonialisation de certains espaces ou encore la susceptibilité accrue des habitants, la part des œuvres marquées par la crise tend naturellement à se diluer. Les œuvres retentissantes ne doivent pas masquer le poids et la dynamique des autres œuvres tournées dans lesquelles le « Nord » n'est plus toujours visible, signe d'une plasticité reconnue des décors de ces terres de tournages⁹⁹¹.

On ne filme donc pas que des marges/sur des marges, loin de là, et on n'en exploite pas forcément la marginalité. Au sein même de ces marges, quelques-unes sont privilégiées, témoignant d'une hiérarchisation induite par les tournages, variable selon les époques, la disponibilité des sites, le contexte socio-économique⁹⁹².

La simple présence de marges est par conséquent loin d'être un facteur suffisant pour comprendre l'accueil et l'essor des tournages.

⁹⁹¹ Une plasticité volontiers mise en avant par la cellule cinéma de Dunkerque par exemple.

⁹⁹² On ne vient plus seulement chercher des marges minières ou industrielles ; pour la série internationale *The Walking Dead : Daryl Dixon*, centrée sur Paris et d'autres régions françaises, la production vient chercher dans le Nord des non-lieux situés au sein de marges de nature, comme le tunnel de l'Ave Maria.

Certes, certaines marges constituent des ressources précieuses pour certains récits. Les décors miniers concentrés et pour partie patrimonialisés sont devenus des décors d'exception qu'il n'est plus question d'aller chercher ailleurs ; de même, le passé du Nord-Pas-de-Calais et ses lieux de mémoire lui permettent, de façon plus incertaine nous l'avons vu, d'accueillir des films sur les guerres mondiales ; aujourd'hui, Calais et le Calaisis sont une arène privilégiée pour évoquer les nouvelles marges nées dès des flux migratoires contrariés vers l'Angleterre. Si les délocalisations existent toujours, à la marge, nous ne repérons que très peu d'œuvres censées s'inscrire dans un contexte « nordiste » mais qui auraient été filmées ailleurs.

D'autres facteurs expliquent cette polarisation nouvelle des tournages de fictions, bien au-delà des seules œuvres inspirées de la crise, telles les aides financières proposées à l'échelle régionale.

La dynamique récente des tournages repose en effet sur le rôle clé des acteurs publics. Si les deux régions ne reçoivent pas (ou plus) passivement les tournages, leur action s'inscrit d'abord dans un cadre national qui explique la situation favorable (crédits d'impôts du CNC, *Tax Shelter*).

Les tournages s'intègrent dans une stratégie parfois menée de longue date à l'échelle régionale (dans le Nord-Pas-de-Calais, plus récemment à l'échelle de la Wallonie). Les acteurs régionaux concèdent (en complément de celui de la Fédération Wallonie-Bruxelles dans le cas belge) un soutien aux formes variées. Les aides proposées, notamment financières, jouent un rôle dans l'essor remarquable du nombre et des jours de tournages depuis les années 1980. Alors que les fonds ont parfois été baissés ailleurs, le choix a été fait dans les deux régions de les sanctuariser afin de ne pas perdre cette ressource.

Pictanovo comme Wallimage s'efforcent ainsi d'accroître l'attractivité du territoire dans son ensemble par des aides et un accompagnement dans toutes les étapes du projet. Ils recensent et valorisent les décors, révèlent la cinégénie de marges, aident les « traqueurs de friches » ; ils soutiennent, valorisent et mettent en réseau les équipements audiovisuels entre lesquels on favorise les synergies. Leur politique s'est en effet structurée, avec quelques faux pas, autour d'équipements souvent concentrés dans des pôles spécialisés, reconnus et renforcés, aménagés sur d'anciennes marges industrielles ainsi requalifiées et réanimées. Il s'agit aussi de former et de valoriser les talents dans le secteur de l'image en mouvement et de faire connaître aux professionnels le savoir-faire et le caractère « film friendly » du territoire.

Pour les acteurs régionaux et une partie des acteurs locaux, les tournages, quels qu'ils soient, ne sont pas ou plus du tout perçus comme des vecteurs possibles de marginalisation. Pictanovo et Wallimage y voient clairement des outils propices au dynamisme économique et à la visibilité

du territoire, des preuves de l'efficacité des actions politiques menées en faveur de l'attractivité de ce dernier. À plus grande échelle, des acteurs urbains y voient également une ressource à mieux exploiter et à valoriser dans la communication (Dunkerque, Lille, Roubaix, Charleroi) ; l'accueil des tournages est devenu un élément de différenciation, au moins en termes de communication, le signe d'une trajectoire et d'une dynamique économiques positives.

Les effets sur les territoires s'observent et se mesurent (approximativement, bien souvent) à toutes les échelles ; les tournages assurent une visibilité (inégaie), une médiatisation fréquente, parfois une nouvelle image (Bergues).

Certes, globalement, ils profitent d'abord aux centres (grandes villes, pôles image, quelques hauts lieux patrimoniaux). Les pôles urbains (Lille, Liège) en captent une grande partie et renforcent leur centralité, communiquent sur ces tournages, tendent à les intégrer dans une politique culturelle (Lille à la faveur des festivals) même si la visibilité à l'écran de leurs espaces centraux est inégale. Le margotropisme dont bénéficient certains espaces peut au contraire invisibiliser leurs centralités émergentes ou les efforts déployés pour transformer le territoire (Seraing, Bassin minier, Charleroi voire Dunkerque ou Calais).

Les marges qui accueillent le tournage et/ou sont mises en scène en profitent inégalement. On peut d'abord distinguer des marges qui, à ce jour, restent ignorées par les tournages pour diverses raisons évoquées dans l'étude ; elles sont parfois inspirantes mais inaccessibles et reconstituées ailleurs (prisons, jungles). Des marges sont filmées comme telles, *in situ*, par/pour leurs caractéristiques socio-économiques ou paysagères ; cela peut impliquer de négocier le tournage avec les habitants, de les « apprivoiser ». Elles peuvent alors profiter de quelques dépenses mais pas dans leur intégralité ; elles peuvent aussi bénéficier d'une médiatisation, d'un coup de projecteur potentiellement favorable (prise de conscience et action en leur faveur, patrimonialisation) mais aussi subir un effet stigmatisant avec lequel il faut composer.

Quelques marges bénéficient de retombées fortes liées aux tournages. Ces derniers peuvent susciter ou inspirer un projet de développement (touristique à Hirson-Macquenoise), de patrimonialisation (à Wallers), de requalification (Wattrelos), être intégrés dans une stratégie de changement d'image (à Dunkerque). Nous avons ainsi identifié quelques marges profondément transformées par les tournages, ces derniers nourrissant l'affirmation d'une centralité plus ou moins durable sur certaines friches (studios).

Si les retombées médiatiques et économiques sont nécessairement variables, elles sont assurées, et, pour la région, cumulées. À cette échelle, les tournages renforcent les écosystèmes dédiés

aux industries culturelles et créatives et prennent part dans le processus régional de reconversion voire de changement d'image.

Des acteurs locaux savent bien se saisir du travail des cinéastes sans attendre que ces derniers valorisent eux-mêmes le territoire. Les tournages sont ainsi pensés comme de potentielles ressources qui peuvent être perçues et exploitées immédiatement, au moment de la diffusion mais aussi bien plus tard ou de façon cyclique, dans des projets d'ampleur variable. S'ils laissent le plus souvent peu de traces, des tournages permettent bien de refaire territoire sur d'anciens espaces industriels, miniers ou sur des friches que cette activité contribue à réanimer voire à réenchanter.

Les tournages peuvent aussi jouer un rôle possible dans le processus patrimonialisation en révélant le caractère patrimonial de certains lieux (Bassin minier), en assurant de nouveaux usages au patrimoine (friches industrielles), en valorisant certains sites dont l'intérêt est reconnu institutionnellement ; à ce titre, on peut y voir de potentiels outils de révélation, de promotion – mais aussi parfois de dévalorisation ou d'invisibilisation dans certaines œuvres – des patrimoines.

L'exploitation ciné-touristique n'est pas incongrue et nous observons dans les deux régions des offres qui prennent nécessairement des formes variées, souvent autour d'œuvres retentissantes et, bien plus rarement, de grands cinéastes régionaux (Desplechin). Cette valorisation touristique des traces des tournages est encouragée par la direction de Wallimages Tournage, même s'il ne s'agit pas de sa mission première. Du côté français, le festival Séries Mania, directement ou indirectement, favorise de telles démarches de valorisation des lieux de tournage des séries précisément.

Quelques territoires ont réussi grâce à un tournage retentissant à s'affirmer comme des pôles ciné-touristiques (Bergues, Dunkerque). Le ciné-tourisme vient le plus souvent renforcer et renouveler l'offre touristique existante, visant à séduire de nouveaux publics (Bergues, Dunkerque, Arenberg), à valoriser d'autres espaces. L'offre reste toutefois souvent plus ponctuelle (Thuin), événementielle (Lens, Tourcoing) ou même confidentielle (exposition, anniversaire, moment festif local), à l'image des circuits qui se multiplient au sein de la métropole lilloise à la faveur de Séries Mania. Hirson-Macquenoise est sans doute à ce jour le meilleur exemple d'une stratégie de démarginalisation d'un territoire (transfrontalier) par un projet pensé autour d'un tournage.

Du Fonds Séries FWB-RTBF à Séries Mania, les séries sont bien identifiées comme des leviers privilégiés pour un changement d'image, à même d'assurer la visibilité et la singularité du territoire et, plus largement, le rayonnement des deux régions ; elles gardent, depuis les

années 2010-2020, une place à part par leur nombre, leur dynamique favorable (nombre, jours de tournage, succès accueillis, valorisation dans la communication territoriale), par leur caractère répétitif et leurs retombées économiques plus fortes, par le nombre de décors qu'elles consomment, par le renouvellement et la diversité des récits qu'elles proposent, contribuant à faire bouger les lignes des imaginaires,.

L'accueil des tournages s'intègre donc bien dans une logique de développement du territoire à toutes les échelles. À l'échelle régionale, ils trouvent une place dans une stratégie de changement d'image, accréditant l'idée de régions attractives, créatives, « où il se passe quelque chose » ; ils contribuent, directement ou non, à leur reconversion et au déploiement et au renforcement des industries culturelles et créatives. À l'échelle locale, ils y participent également en favorisant une nouvelle image, une notoriété, une prise de conscience des difficultés locales, des retombées économiques immédiates (emplois, dépenses, figurants, locations...) ou en impulsant des projets de requalification (studios, sites touristiques, patrimonialisation). Ces effets ne sont bien sûr pas automatiques ; exceptionnellement, les tournages peuvent aussi freiner le développement de marges en difficulté dont on conforte le caractère répulsif (jungles).

Le terme « démarginalisation » expérimenté dans ce travail est discutable puisque les tournages ont pu nourrir – et nourrissent encore pour certains –, une marginalisation symbolique ; néanmoins, ils contribuent bien aussi à réduire l'écart économique, à développer de nouvelles industries dans lesquelles les régions semblent compétitives et de mieux en mieux reconnues (notamment par les professionnels, au moins à l'échelle nationale), de nouveaux lieux de production, à faire (re)naître de la centralité (aux échelles régionale et locale). Si certaines œuvres reflètent la marginalisation, les tournages accompagnent globalement la reconversion des territoires et sont bien perçus, au moins à l'échelle régionale et presque toujours à l'échelle locale, comme des leviers de démarginalisation.

L'un des enjeux est donc de continuer à attirer les tournages, quels qu'ils soient. Si les marges rencontrées dans l'étude constituent bien, pour certaines, des décors à valoriser et à mettre en catalogue, il s'agit aussi de poursuivre la promotion de la plasticité et de la diversité des décors, en particulier dans le Nord-Pas-de-Calais (et même désormais à l'échelle des Hauts-de-France).

La situation frontalière, un temps perçue comme défavorable à l'attractivité de la région française, peut devenir une ressource à valoriser, permettant de cumuler les aides et les décors situés de part et d'autre ; si elle est moins un sujet de fiction, du moins à ce jour, elle est bien une interface propice aux coopérations et aux projets transfrontaliers.

L'enjeu est aussi d'attirer le tournage d'œuvres plus diverses encore et, à l'échelle locale, de les conserver sur une durée plus longue. L'accueil d'un feuilleton quotidien susceptible de servir de vitrine et d'assurer des retombées économiques et médiatiques fortes et régulières, reste un objectif de Pictanovo. De même, l'un des défis serait de séduire davantage les productions internationales (pas seulement américaines) dans lesquelles le territoire régional serait visible et identifiable. Les acteurs régionaux et locaux regrettent parfois l'absence de telles œuvres supposées plus propices à des flux ciné-touristiques qu'on peine étrangement à ne pas imaginer massifs et internationaux⁹⁹³. Le renouvellement de l'image des territoires et les dynamiques actuelles rendent ces tournages plus probables et fréquents, comme le montre l'accueil récent de la série *The Walking Dead : Daryl Dixon* sur la Côte d'Opale.

La diversification des œuvres accueillies est aussi un moyen d'éviter une dépendance trop forte à l'une d'elles et donc une crise comme celle qui suivit l'arrêt du tournage de *Plus belle la vie* à Marseille ; l'annonce de l'arrêt des *Petits Meurtres d'Agatha Christie* en février 2024 aura aussi des conséquences territoriales, en particulier sur la friche hospitalière de Lens qu'elle requalifiait ; *HPI* devient dès lors la principale vitrine de la région (et d'abord de la métropole lilloise), encore peu exploitée localement en termes de (ciné)tourisme cependant.

L'attractivité future implique de poursuivre et d'adapter les stratégies menées dans les deux régions en recensant et en proposant davantage de décors et des infrastructures condamnées à être sans cesse modernisées (murs de LED, studios aquatiques etc.) ; dans le même temps, il s'agit d'éviter les pertes par des projets démesurés ou inadaptés à la demande. Les Hauts-de-France font le pari d'accueillir plus de tournages en studio ; la Wallonie semble pour l'heure y avoir renoncé et valorise sa post-production.

Ces transformations pour maintenir et accroître la compétitivité du territoire impliquent enfin de penser et faciliter les liens entre les différents supports de l'image (documentaires, web-séries, animation, jeux vidéo...) tant les frontières sont devenues poreuses au sein du secteur de l'image en mouvement. De telles synergies confortent la stratégie des pôles images et sont aussi moyen d'atteindre une masse critique assurant la rentabilité et l'attractivité durable des équipements.

Un dernier enjeu pourrait être de mieux faire connaître, au-delà des professionnels, la diversité des œuvres tournées. Cet objectif transparait bien dans de multiples initiatives menées

⁹⁹³ D'après l'étude menée par le CNC et l'IFOP en 2024, les séries françaises – essentiellement accueillies dans le Nord-Pas-de-Calais – ont un peu moins d'impact (touristique) que les séries étrangères. « Impact du cinéma et de la fiction TV sur le tourisme en France », 18/01/2024, https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/impact-du-cinema-et-de-la-fiction-tv-sur-le-tourisme-en-france_2097648

récemment à l'attention du public (communication sur le mécénat régional, événements et festivals comme Wallywood (on)tour(ne) ou Séries Mania). La communication sur les tournages et les œuvres accueillies est alors une manière de changer le regard porté sur la région, y compris par ses propres habitants et notamment des plus jeunes générations. Il serait utile de mesurer la perception et la réception de cette stratégie d'accueil de tournages et ses effets sur la manière dont le territoire régional est perçu, notamment au sein de la population. Nous apportons une première piste de réflexion à travers un modeste sondage mené à l'échelle de nos classes, auprès d'élèves et d'étudiants⁹⁹⁴. L'étude demanderait à être creusée menée (et étendue

⁹⁹⁴ Cf. annexe 7 p. 913. Nous avons interrogé nos élèves de lycée sur leur connaissance des œuvres (films, séries) tournées « dans le nord de la France » en exploitant les dernières minutes de cours pendant la première semaine de février 2024. Chaque élève devait noter sur un morceau de papier le(s) œuvre(s) qui lui venai(en)t en tête, sans concerter les autres. 109 élèves du lycée Anatole France de Lillers, petite ville du Bassin minier, ont ainsi été sondés. À notre surprise, 84 % parviennent sans mal à citer une œuvre tournée sur le territoire, souvent sans erreur (4 % de réponses erronées) ; 40 % en citent même plusieurs. Deux œuvres dominent très nettement. *Bienvenue chez les Ch'tis* reste très clairement la principale référence cinématographique associée à la région, immédiatement citée (64 % des réponses), loin devant *Dunkerque* (28 %) de Christopher Nolan – la proportion est bien plus forte en classe de Terminale, niveau dans lequel l'œuvre est parfois évoquée voire étudiée en cours. *Germinal* est loin d'être une référence cinématographique évidente ; elle est un peu plus citée en Terminale (précisons que la patrimonialisation du Bassin minier est au programme des élèves qui suivent l'enseignement de spécialité), à un niveau assez proche finalement de la série éponyme qui en renouvelle l'approche. Plusieurs séries sont bien identifiées : d'abord *HPI* (11 %), devant *Capitaine Marleau* (dont quelques épisodes pourtant sont tournés dans la région) ; les élèves citent ici des séries familiales qu'une partie d'entre eux continuent manifestement, si ce n'est de regarder en famille, du moins de connaître et d'associer à la région. Les œuvres du cinéma du réel sont quasiment absentes. Le poids des *Tuche* est assez surprenant puisque la saga n'y est pas tournée, confirmant que le public associe bien les clichés qui y sont mobilisés au nord de la France ; cela dit, le tournage effectif de quelques scènes de *Les Tuche 5* dans le nord (et en Wallonie, notamment au château d'Antoing) au moment du questionnaire peut aussi expliquer ces réponses, dès lors valides (un élève cite explicitement *Les Tuche 5*). Les élèves ne citent que des œuvres dont l'ancrage dans le Nord est explicite, dont une part notable de celles qui mobilisent les clichés sur les Ch'tis. Nous notons aussi que des tournages récents ou en cours sont connus de certains élèves : *Sambre* mais surtout *The Walking Dead : Daryl Dixon*, série internationale qui manifestement est bien vécue comme un événement (4 la citent immédiatement).

Nous avons rapproché ces résultats de ceux issus d'un sondage comparable adressé aux étudiants de deux classes d'Hypokhâgne du lycée Faidherbe de Lille en septembre 2023. Là aussi, 78 % parviennent à citer une œuvre tournée dans la région, y compris, dans une moindre mesure, les étudiants venant d'autres régions françaises (67 %) ou de l'étranger (les deux étudiantes concernées). *Dunkerque* et *Germinal* dominent ici, deux œuvres (re)connues sans doute rencontrées lors de la scolarité. *Bienvenue chez les Ch'tis* est très cité également, mais moins, soit que la référence n'est plus si évidente, soit que les étudiants n'osent pas, en ce début d'année et en dépit de ma consigne, l'assumer ; les 10 étudiants venant d'autres régions citent *Germinal* (film et série), puis *Bienvenue chez les Ch'tis* et *Dunkerque*. On note ici une plus grande diversité de réponses (40 % en citent plusieurs), parfois très nombreuses d'ailleurs. Des séries sont mentionnées, et d'abord *HPI* décidément bien associée à la région (en particulier chez les étudiants originaires de la métropole lilloise) ; *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie* – si valorisée et ancrée dans la région et souvent évoquée dans ce travail – sont loin derrière, suivis de *Germinal*, *Capitaine Marleau*, *Baron Noir* (cité par un Dunkerquois). On trouve parmi les réponses des étudiants en CPGE quelques œuvres plus ambitieuses : *La Vie d'Adèle* (cité cinq fois, par des Lillois), *Roubaix, une lumière* (5 %), *Saint-Omer*, « tous les films de Bruno Dumont » sont mentionnés par un étudiant de la Côte d'Opale ; ajoutons *La Vie est un long fleuve tranquille* qui reste une référence connue (3 %). Ces résultats confirment que quelques œuvres très retentissantes, comme chez le public plus ancien, pèsent dans les mémoires et éclipsent les nombreuses autres fictions tournées ; la connaissance des œuvres est aussi conditionnée par les goûts familiaux (séries familiales) ou l'école (optionnaires en cinéma à Faidherbe) ; l'âge, le milieu scolaire, les goûts personnels, jouent fortement dans l'accès à la diversité des œuvres. Nous notons un même intérêt pour des tournages locaux récents : *Les Pires*, au succès confidentiel (cité deux fois par des étudiants de la Côte), *Si on chantait* (cité par un Valenciennois) et *L'Amour ouf* (trois fois).

à la Wallonie). Ce sondage confirme une réelle connaissance d'œuvres accueillies mais aussi la tendance à résumer la région à quelques images filmiques issues de longs métrages et de séries à succès. Quelques fictions retentissantes dominent largement la culture filmique dont disposent les jeunes. La nature des tournages reçus semble toutefois susceptible de faire bouger les représentations et enferme moins (voire pas) la région dans une image *Germinal* ; en revanche, les œuvres comiques jouant sur le folklore et les clichés associés aux Ch'tis (*Bienvenue chez les Ch'tis*, *Les Tuche*) pèsent toujours fortement. Le Nord-Pas-de-Calais est bien une terre de séries populaires, pas forcément suivies mais connues. Notons aussi qu'une part des élèves et des étudiants mentionnent des tournages (d'œuvres non encore diffusées) qui les ont marqués, preuve de leur médiatisation et de l'intérêt suscité (*Les Tuche 5*, *L'Amour Ouf*, *The Walking Dead*). La réflexion sur le regard qu'ils portent sur ces œuvres (pas forcément visionnées), l'impact sur leur perception du territoire, le poids de ces images filmiques et sérielles au sein du « bain visuel » dans lequel baignent les jeunes – également alimenté par les réseaux sociaux, les jeux vidéo et d'autres vecteurs qui contribuent aussi et peut-être plus encore à leur représentation du territoire régional –, resterait toutefois à être prolongée.

Entretiens menés

Les personnes citées ici ont accepté de répondre à nos questions ou de se livrer à un entretien semi-directif. Nous indiquons la date du premier échange mais certain(e)s ont été contacté(e)s à plusieurs reprises. Nous ajoutons que bien des acteurs essentiels à la réalisation de notre travail n'ont pas pu répondre favorablement à nos demandes ou n'ont pas pu être contactés. Il nous a toutefois été possible, bien souvent, d'exploiter des entretiens auxquels ils ont pu se livrer dans les médias ou dans des documents relevant du marketing territorial, ceci expliquant le nombre élevé de références à ces sources précieuses dans les notes de bas de page.

AOUST D' Benjamin, scénariste, réalisateur de la série *La Trêve* et de *Des gens bien* (1 septembre 2021)
BEAREZ Marianne, responsable de communication de Pictanovo (2 juillet 2019)
BRACHET Sylvie, maire de Bergues (19 juin 2019)
BRIAND Gilles, urbaniste, association Mission Bassin minier du Nord-Pas-de-Calais (2 juin 2021)
BRUNFAUT Jeanne, directrice générale adjointe du Service Général de l'Audiovisuel et des Médias de la Fédération Wallonie-Bruxelles (13 octobre 2022)
CHAMBON Frédéric, responsable INA Nord et médiation pour Pictanovo (4 février 2017)
CLERMONT Emmanuel, chargé de clientèle groupes et individuels, Office de Tourisme et des Congrès Communautaire Dunkerque (8 juillet 2021).
CORE Hélène, adjointe à la culture à la mairie de Lens (28 juillet 2020)
CROSNIER Julie, chargée d'actions culturelles, Service Ville d'art et d'histoire, Lille (24 juillet 2021)
DAUBRESSE Émilie, chargée de projets à Lens (22 février 2022)
DEBAENE/FREMONT Muriel, chargée des projets de tournages, cellule cinéma de Dunkerque (11 mars 2021)
DEBERT Jean-Luc, maire d'Oudezeele (8 juillet 2021)
DEGAUGUE Carole, guide à l'office de tourisme de la Porte du Hainaut (8 juin 2019)
DEQUECKER Maxime, responsable séminaires et séjours, SEML INTEGRALE (25 janvier 2021)
DEJONGHE-BRUSCA Virginie, responsable Culture-Patrimoine/Conception-Valorisation, office de tourisme La Porte du Hainaut (30 août 2021)
DELAMARRE Emmanuel, directeur de La Plaine Images (30 août 2023)
DESTOMBES Chloé, chargée des publics, Séries Mania, (2 novembre 2021)
DORTU Virginie, coordinatrice Syndicat d'initiative de Seraing (22 août 2022)
DOYEN Patrick, maire de Noyelles-sous-Bellonne (8 novembre 2020)
DUDZINSKI Francis, guide conférencier à l'office de tourisme de la Porte Hainaut (2 juin 2019)
ESCUDIE Elsa, responsable Label Ville d'Art et d'Histoire, direction du rayonnement culturel, et responsable des tournages, Tourcoing (28 juillet 2021)
GIRAUD Sandra, médiatrice cinéma à la CALL (Communauté d'agglomération de Lens-Liévin) (20 juillet 2020)
GRANVAL Daniel, président d'une association de cinéphiles, auteur d'ouvrages consacrés au cinéma dans le nord de la France (21 août 2020)

GROFF Philippe, repéreur, régisseur, directeur de production en Belgique (30 décembre 2021)

HADJ Tiffany, membre du Conseil Citoyen de Wallers-Arenberg (25 août 2021)

HELLE Hélène, directrice de la communication au sien de la Communauté d'agglomération de La Porte du Hainaut et directrice du site Arenberg Creative Mine-La Porte du Hainaut, en charge de la Promotion Communication Animation depuis 2015 (20 novembre 2020)

JOOS Olivier, professeur d'histoire-géographie, auteur de *Moteur, ça tourne dans le Nord-Pas-de-Calais* (10 juin 2019)

JOUANNEAUX Yolande, directrice adjointe des arts du spectacle et de la musique, responsable de mission audiovisuel et du cinéma (25 juillet 2021)

LOSSON Ninon, assistante des producteurs Escazal Films (août 2021)

MAJKA Alicia, chargée de production - Art dans l'espace public, Roubaix (19 mai 2021)

MARTEL Jacques, guide et concepteur du « Ch'ti tour » à Bergues (19 juin 2021)

MAUCHIN Isabelle, directrice de la Cité des Électriciens à Bruay-la-Buissière (28 juin 2019)

MEREAU Jean-Yves, Association « les Amis du Fort d'Ambleuse » (13 août 2020)

MEUNIER André, employé de la SEML « L'Intégrale », responsable du musée du Film de Courquain (20 juillet 2019)

MUYLDERMANS Philippe, employé à la Maison du Tourisme de la Botte du Hainaut à Chimay à l'époque du tournage de *Rien à déclarer* (vendredi 29 janvier 2021)

NAERT Virginie, directrice de l'Office de Tourisme des Hauts de Flandre, échange de données, (15 septembre 2021)

OTTEVANGER Onno, pilote pôle marketing/Marketing exclusive, Office de Tourisme et des Congrès Dunkerque Côte d'Opale (27 juin 2019)

PATOU Marie, historienne, chargée de mission Patrimoine-Éducation, Réseaux internationaux, médiation culturelle, Mission Bassin minier, Oignies (2 juin 2021)

PERRY Jocelyne, fille de l'une des dernières habitantes de la cité des Électriciens (4 août 2021)

PIETTE Aude et Lorraine, gérantes de l'établissement « Les Gamines », Poix-Saint-Hubert (juillet 2021)

QUERIN David, Musée Jean et Denise Letaille, Bullecourt 1917 (28 mars 2021)

SANCHEZ Christelle, Service Groupes Office de Tourisme de Roubaix (12 avril 2021)

SERVAIS Emmanuel, responsable du service Travaux-Aménagement du territoire-Environnement au sein de l'administration communale de Momignies (18 janvier 2021)

TEFNIN Jean-François, directeur du département Wallimage Tournages (12 juillet 2021)

TOUSSAINT Philippe, directeur financier des Films du Fleuve (14 décembre 2021)

TURLUTTE Nelly, chef du service Culture et Patrimoine à la CALL (Communauté d'agglomération de Lens-Liévin) (15 janvier 2021)

VANDENBORRE Adrien, administrateur de l'ASBL Club 7491 de Steenkerque (3 août 2021)

VERIECKE Jean-François, directeur général adjoint de l'AGUR (vendredi 5 juillet 2020).

VUJICIC Godefroy, directeur général de Pictanovo (26 mai 2021)

Bibliographie

- AGIER M. (dir.), 2014, *Un monde de camps*, Paris : La découverte, 350 p.
- ALLIGIER M., 2012, *Bruno Dumont. L'animalité et la grâce*, Aix-en-Provence : Rouge Profond, 192 p.
- ALLOUCHE C., 2016, « « La solution se trouve dans le paysage » : *P'tit Quinquin* (2014) de Bruno Dumont ou le paysage du Nord comme motif sériel », *Entrelacs* [En ligne], Hors-série n° 4, consulté le 15 septembre 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/entrelacs.2133>
- AMBAL J., RAMOS A., 2016, « Vancouver, lieu de substitution : paysage emblématique/paysage générique », *Entrelacs* [En ligne], Hors-série n°4, consulté le 15 septembre 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/entrelacs.2153>
- ANDRÉ-LAMAT V., DUFÉAL M., SACAREAU I., BANZO M., MELLAC M., COLLIGNON B., 2016, « Hors les murs, sur les toiles : quand la Géographie fait son cinéma », *Annales de géographie*, 3-4, 709-710, consulté le 15 septembre 2023. DOI : [10.3917/ag.709.0418](https://doi.org/10.3917/ag.709.0418)
- ANDRES L., GRÉSILLON B., 2011, « Les figures de la friche dans les villes culturelles et créatives. Regards croisés européens », *L'Espace géographique*, 40, 1, pp. 15-30.
- ANG I., 1996, *Living Room Wars. Rethinking Media Audiences*, Londres : Routledge, 220 p.
- ARAB N., MIOT Y., 2021, « Espaces vacants et dégradation du cadre de vie dans une ville décroissante : le cas de Roubaix », *Cybergeo : European Journal of Geography* [En ligne], 998, consulté le 15 septembre 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/cybergeo.37759>
- ARAÚJO A.F., 2013, « *The effect of negative plot films on destination image: the case of Brazil* » [En ligne], 5th annual global management conference (Lisbonne), consulté le 15 septembre 2023.
- ARBARET-SCHULZ C., 2008, « La question du continu et du discontinu à l'épreuve de la dimension technique des sociétés », in Frédéric ALEXANDRE., Alain GÉNIN (dir.), *Continu et discontinu dans l'espace géographique* [En ligne], Tours : Presses universitaires François-Rabelais, coll. Perspectives « Villes et Territoires », 442 p. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pufr.2405>.
- ASSOULINE P., 1993, *Germinal. L'Aventure d'un film*, Paris : Fayard, 1993, 394 p.
- Atlas pédagogique Hauts-de-France*, 2020, académies d'Amiens et de Lille, Région Hauts-de-France, 90 p.
- AUDAS N., 2011, *La dynamique affective envers les lieux urbains : la place des temporalités individuelles et urbaines*. Thèse en aménagement de l'espace et urbanisme soutenue à l'Université François-Rabelais de Tours, 621 p.
- AUDRERIE D. et al., 2015, *Patrimoine et Cinéma : onzièmes rencontres patrimoniales de Périgueux*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 70 p.
- AUGÉ M., 1992, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, coll. « La librairie du XXe siècle », 150 p.
- BACHELARD G., 2020 [1957], *La Poétique de l'espace : édition établie par Gilles Hieronimus*, Paris : PUF, 416 p.
- BACQUÉ M.-H., FLAMAND A., PAQUET-DEYRIS A.-M., TALPIN J., 2014, *The Wire. L'Amérique sur écoute*, Paris : La Découverte, 280 p.

- BAECQUE A. de, CHEVALLIER P., 2016 [2012], *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris : PUF, Dictionnaires Quadrige, 768 p.
- BAECQUE A. de, 2018, *Histoire des crétins des Alpes*, Paris : Vuibert, 288 p.
- BAILLY A. et al., 1983, « La marginalité : réflexions conceptuelles et perspectives en géographie, sociologie et économie », *Géotopiques*, 1, pp. 73-115
- BAILLY A., 1989, « L’imaginaire spatial. Plaidoyer pour la géographie des représentations », *Espaces Temps* [En ligne], 40-41, pp. 53-58, consulté le 2 mars 2021. URL : https://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_1989_num_40_1_3461
- BAILONI M., 2014, « La reconversion des territoires industriels par la culture dans les villes britanniques : un modèle en crise ? », *Belgeo* [En ligne], 1, consulté le 8 avril 2021. DOI : <https://doi.org/10.4000/belgeo.12753>
- BALACE F., 2021, « Le passif de l’héritage économique wallon », in CESE Wallonie, *75 ans d’histoire économique de la Wallonie. 1945-2020*.
- BALLIF F., 2015, « Belfast en temps de paix : la guerre civile comme attraction touristique », *Téoros* [en ligne], 34, 1-2, consulté le 27 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/teoros/2761>
- BARBIER B., 1993, *Germinal Blues*, Paris : Éditions Hoëbeke, 104 p.
- BART-DELOIZY F., BONTE M., FOURNIER Z., TADIÉ J. (dir.), 2018, « Géographie des fantômes », *Géographie et culture* [En ligne], 106, consulté le 6 décembre 2020. DOI : <https://doi.org/10.4000/gc.7118>
- BARTHES R., 1964, « Rhétorique de l’image », *Communication*, 4, pp. 40-51.
- BARTHES S., 2009, *Du « temps de cerveau disponible ? » : rhétorique et sémiostylistique des séries télévisées dramatiques américaines de primetime diffusées entre 1990 et 2005*. Thèse de Langue française soutenue à Paris 4, 198 p.
- BASILE M., 2022, *Les Quartiers culturels et créatifs : ambivalences de l’art et de la culture dans la ville post-industrielle*, Paris : Éditions Le Manuscrit, 224 p.
- BATHELT H., 2002, « The Re-emergence of a Media Industry Cluster in Leipzig », *European Planning Studies* [En ligne], 10, 5, consulté le 11 janvier 2022. URL : <https://doi.org/10.1080/09654310220145341>
- BAUELLE G., 1996, « L’enjeu patrimonial dans les bassins houillers d’Europe : l’intelligence de l’histoire comme condition du développement », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, 72, pp. 34-42.
- BAUDET J.-C., 2014, « De l’âme belge à la belgitude », *Outre-Terre* [En ligne], 40, 3, pp. 391-394. DOI : [10.3917/oute1.040.0391](https://doi.org/10.3917/oute1.040.0391)
- BAUDRILLARD J., 1985, *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée, 233 p.
- BAVOUX J.-J., CHAPELON L., 2014, *Dictionnaire d’analyse spatiale*, Paris : Armand Colin, 608 p.
- BEAUFILS T., 2012, *Belgique l’utopie d’une nation. Idées reçues sur les Belges d’hier et d’aujourd’hui*, Paris : Éditions Le Cavalier Bleu, coll. idées reçues, 170 p.
- BEAUVAIS C., 2022, « Tourisme obscur, « tourisme Netflix » : enjeux et confits d’acteurs à Medellín », *Via* [En ligne], 22, consulté le 22/12/2022. DOI : <https://doi.org/10.4000/viatourism.8888>
- BÉDARD M., AUGUSTIN J.-P., DESNOILLES R. (dir.), 2011, *L’Imaginaire géographique. Perspectives, pratiques et devenir*, Québec : Presses de l’Université de Québec, coll. Géographie contemporaine, 380 p.
- BEETON S., 2016 [2005], *Film-Induced Tourism*, Clevedon: Channel View Publications, 311 p.
- BELLOUR R., 1995 [1979], *L’analyse du film*, Paris : Calmann-Lévy, 320 p.
- BENASSI S., 2000, *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège : Céfal, coll. « Grand écran petit écran », 192 p.

- BENHAMOU F., GERGAUD O., MOUREAU N., 2009, « Le financement du cinéma par la télévision : une analyse économétrique des investissements des chaînes », *Économie & prévision* [En ligne], 2, 188, pp. 101-112. DOI : [10.3917/ecop.188](https://doi.org/10.3917/ecop.188)
- BERCKMANS P., 2015, *Le Borinage : 1781-2014 naissance et développement de la culture et du paysage industriels dans le plus ancien bassin houiller du continent européen*, Namur : Institut du Patrimoine Wallon, 427 p.
- BERQUE A., 1995, *Les raisons du Paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris : Hazan, 1995, 192 p.
- BERRI C., 2003, *Autoportrait*, Paris : Léo Scheer Éditions, 358 p.
- BESSON A., FERRÉ V., BLANC W., 2022, *Dictionnaire du Moyen Âge imaginaire : le médiévalisme, hier et aujourd'hui*, Paris : Éditions Vendémiaire, 464 p.
- BERTHOMÉ J.-P., *Le Décor au cinéma*, 2023, Paris : Cahiers du Cinéma, 288 p.
- BEUZE EDRAGAS F., BOURON J.-B., 2019, « Notion en débat : marketing territorial », *Géocfluences*.
- BLIN E., 1999, « Les multiplexes cinématographiques : un nouvel enjeu territorial », *Annales de géographie* [En ligne], 606, pp. 151-169. URL : https://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_1999_num_108_606_1928
- BOESPLUG B., BILLON B., 2014, *Paris fait son cinéma*, Paris : Chêne, 224 p.
- BOLLHÖFER B., 2007, « Télévision et images géographiques », *Géographie et cultures* [En ligne], 60, consulté le 25 juillet 2022. DOI : <https://doi.org/10.4000/gc.16068>
- BONNEMAISON J., 1981, « Voyage autour du territoire », *L'Espace géographique*, 10-4, pp. 249-262.
- BOROWICE Y., 2021, « Préface. Des lieux pas si communs », in Olivier LAZZAROTTI., *Vivent les vacances ! Tourisme et chansons*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 218 p.
- BORZAKIAN M., 2019, *Géographie Zombie, les Ruines du Capitalisme*, Playlist Society, 160 p.
- BOS J., 2008, « Les types de marginalisation dans leur relation constitutive au discours », *L'Homme & la Société* [En ligne], 1-2-3, 167-168-169, pp. 177-201. DOI : [10.3917/lhs.167.0177](https://doi.org/10.3917/lhs.167.0177).
- BOSREDON P., DUMONT F., MAGNO ALVES DINIZ A., MELO A.M. (dir.), 2020, *Richesses en partage au Brésil et en France. Approches socio-spatiales croisées dans le Minas Gerais et le Nord-Pas-de-Calais*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 318 p.
- BOSREDON P., DUMONT F. (dir.), 2021, *Projet en partage, partage sans projet. Les dimensions sociales et territoriales du projet*, Bruxelles : Peter Lang, 188 p.
- BOSSÉNO C.-M., DEHÉE Y., 2004, *Dictionnaire du cinéma populaire*, Paris : Nouveau Monde Éditions, 810 p.
- BOURDEAU P., 2012, « Le tourisme réinventé par ses périphéries ? », in Fabien BOURLON, Mauricio OSORIO, Pascal MAO, Trace GALE, *Explorando las nuevas fronteras del turismo. Perspectiva de la investigación en turismo*, Nire Negro, pp. 31-48.
- BOURDIN V., GÉRARD C., PERRUT J.-F., 2005, « Le phénomène multiplexe. De nouveaux cinémas pour de nouveaux territoires ? », *Géographie et cultures* [En ligne], 53, pp. 3-4. DOI : <https://doi.org/10.4000/gc.11401>
- BOURGEAT S., BRAS C., 2014, « Le monde de James Bond : logiques, pratiques et archétypes », *Annales de géographie* [En ligne], 1-2, 695-696, pp. 671-686. DOI : [10.3917/ag.695.0671](https://doi.org/10.3917/ag.695.0671)
- BOUTET M., 2015, « Les séries télévisées sont-elles l'art majeur du XXI^e siècle ? », *Nectart* [En ligne], 1, 1, pp. 107-117. DOI : <https://doi.org/10.3917/nect.001.0107>

- BREDA H., 2021, « Tisser les (trous de) mémoires dans le récit de la série télévisée belge *La Trêve* », *Écrans*, 1, 15, pp. 173-187, consulté le 25 avril 2023.
- BREDAEL J., REYNAERT P., 2016, *Par ailleurs, le cinéma est une industrie*, Les Éditions du CEP, 122 p.
- BRENNER E., 2002, *Les Territoires perdus de la République. Antisémitisme, racisme et sexisme en milieu scolaire*, Paris : Mille et une nuits, 240 p.
- BRENU N., 2023, « Esprit (des lieux), est-tu là ? Imaginaire spectral, lieux fantômes et industrie audiovisuelle », *Territoire en mouvement. Revue de géographie et aménagement* [En ligne], 57, consulté le 1 août 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/tem.10637>
- BROSSEAU M., 2011, « Imaginaire des bas-fonds chez Bukowski », in Mario BÉDARD, Jean-Pierre AUGUSTIN, Richard DESNOILLES (dir.), *L'Imaginaire géographique. Perspectives, pratiques et devenir*. Québec : Presses de l'Université de Québec, coll. Géographie contemporaine, pp. 225-235.
- BRUNEL S., 2012 [2006], *La Planète disneylandisée. Pour un tourisme responsable*, Auxerre : Éditions Sciences Humaines, 312 p.
- BRUNET R., 1968, *Les Phénomènes de discontinuité en géographie*, Paris : Éditions du CNRS, coll. « Mémoires et documents », 117 p.
- BRUNET R., FERRAS R. et THÉRY H., 1993 [1992], *Les Mots de la géographie*, Paris : Reclus- La Documentation française, 518 p.
- BRYON-PORTET C., 2011, « Les productions télévisées, genre oublié dans la construction de l'image d'un territoire ? L'exemple de la co-construction de l'image socioculturelle de la ville de Marseille par la série *Plus belle la vie* », *Études de communication* [En ligne], 37, consulté le 18 août 2022. DOI : <https://doi.org/10.4000/edc.3071>
- BUSBY G., KLUG J., 2001, « Movie-induced Tourism: the Challenge of Measurement and other Issues », *Journal of Vacation Marketing* [En ligne], 7, 4. DOI: [10.1177/135676670100700403](https://doi.org/10.1177/135676670100700403)
- BUXTON D., 2011, *Les séries télévisées. Forme, idéologie et mode de production*, Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 155 p.
- CALBERAC Y., STOCK M., VOLVEY A., 2021, *Mouvements de géographie. Une science sociale aux tournants*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. Espace et Territoire, 368 p.
- CAMPION B., 2019, *Le concept HBO : élever la série au rang d'art*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 240 p.
- CAMPION B., 2023, « séries télévisées », *Encyclopaedia Universalis* [En ligne], consulté le 5 février 2023. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/series-televeees/>
- CANOVA N., 2017, « Inscrire l'événement dans l'espace et le temps », *L'Observatoire* [En ligne], 2, 50, pp. 51-53. DOI : [10.3917/lobs.050.0051](https://doi.org/10.3917/lobs.050.0051)
- CANOVA N., PERRIN T., 2023, « Géographies audiovisuelles. Rétrospectives et perspectives de traitement », *Territoire en mouvement* [En ligne], 57, consulté le 6 octobre 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/tem.10844>
- CANTEUX C., 2014, *Filmer les grands ensembles*, Paris : Créaphis, coll. Lieux habités, 375 p.
- CAPELLÀ MITERNIQUE H., MARCOTTE P., 2014, « Marges et périphéries : un espace pour des pratiques non touristiques. Le cas de Concepción au Chili », *Téoros* [En ligne], 33, 2, consulté le 12 octobre 2022. DOI : <https://doi.org/10.7202/1042434ar>
- CARRAZÉ A., NIGITA R., 2017, *Series Anatomy. Le 8^e art décrypté*, Paris : Fantask, 488 p.
- CARROUÉ L. (dir.), 2017, *La France des 13 régions*, Paris : Armand Colin, coll.U, 336 p.
- CARROUÉ L., DOCUEL M.-C., 2017, « « La France des marges » : quelques grands axes thématiques », *Géococonfluences*.
- CASSETTI F., 2015 [1999] *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris : Armand Colin, 384 p.

- CASTORIADIS C., 1975, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris : Seuil, 498 p.
- CATTALANO S., 2021, « Poétique de Roubaix dans le cinéma d'Arnaud Desplechin : l'exil ou le royaume ? », *Nord'* [En ligne], 77, pp. 27-38. DOI : [10.3917/nord.077.0027](https://doi.org/10.3917/nord.077.0027)
- CAUSEVIC S., LYNCH P., 2011, « Phoenix Tourism: Post-Conflict Tourism Role », *Annals of Tourism Research* [En ligne], 38, 3, pp. 780-800. DOI: <http://dx.doi.org/10.1016/j.annals.2010.12.004>
- CHALINE C., 1999, *La régénération urbaine*, Paris : PUF, coll. Que sais-je ?, 128 p.
- CHALMET V., 2021, *Germinal. Du roman à la série*, Paris : Éditions Gründ, 192 p.
- CHAUDOIR P., 2007, « La ville événementielle : temps de l'éphémère et espace festif », *Géocarrefour* [En ligne], 82, 3. DOI : <https://doi.org/10.4000/geocarrefour.2301>
- CHAVASSIEUX P., 2021, « L'intégration du projet urbain dans un tissu ancien en déclin : le cas du quartier du Pile à Roubaix », in Pauline BOSREDON, Frédéric DUMONT (dir.), *Projet en partage, partage sans projet. Les dimensions sociales et territoriales du projet*, Bruxelles : Peter Lang, pp. 101-122.
- CHEVRIER M.-H., LEFORT I., 2023, « « Vu à la télé » : tourisme et fictions télévisuelles françaises », *Bulletin de l'Association des Géographes Français*, « Les dimensions géographiques des séries télévisées. Saison 1 », pp. 608-627.
- CHOAY F., MERLIN P. (dir.), 2009 [1988], *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris : PUF, 1024 p.
- CIZEAU T., 2011, « *The Wire* au coin de la rue. Quand une série télévisée fait de la sociologie », *Métropolitiques* [En ligne], consulté le 2 novembre 2022. URL : <https://metropolitiques.eu/The-Wire-au-coin-de-la-rue-Quand.html>
- CLAVAL P., 1995, *Géographie culturelle*, Paris : Nathan, coll. Fac Géographie, 384 p.
- CLAVAL P., 2003, « Paul Claval : géographie culturelle, culture des géographes », *Géocoïnfluences*.
- CLÉMENT T., 2017, *Plus vrais que nature : les parcs Disney ou l'usage de la fiction dans l'espace et le paysage*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 288 p.
- COLLARD F., GOETHALS C., PITSEYS J. et al., 2016, « La production cinématographique », *Dossiers du CRISP* [En ligne], 1, 86, pp. 9-33. DOI : [10.3917/dscrip.086.0009](https://doi.org/10.3917/dscrip.086.0009)
- COLLECTIF, de l'Association Jean Mitry, 1998, *Le Nord et le cinéma. Contributions à l'histoire du cinéma dans le Nord/Pas-de-Calais*, Paris : Le Temps des Cerises, 346 p.
- COLLECTIF ROSA BONHEUR, 2019, *La Ville vue d'en bas. Travail et production de l'espace populaire*, Paris : Amsterdam éditions, 227 p.
- COMBES C., 2013, *La pratique des séries télévisées : une sociologie de l'activité spectatorielle*. Thèse de socio-économie de l'innovation soutenue à Paris ENMP, 418 p.
- COMBES C., GLEVAREC H., 2021, *Séries. Enquête sur les pratiques et les goûts des Français pour les séries télévisées*, Paris : Presse des Mines, coll. Sciences sociales, 170 p.
- COMBES C., GLEVAREC H., 2022, « La logique des goûts : patrimoine, préférences et abandons en matière de séries télévisées », *Loisirs et Société / Society and Leisure* [En ligne], 45, 1, pp. 163-185. DOI : <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.1080/07053436.2022.2052680>
- CONDEVAUX A., DJAMENT-TRAN G. et GRAVARI-BARBAS M., 2016, « Avant et après le(s) tourisme(s). Trajectoires des lieux et rôles des acteurs du tourisme « hors des sentiers battus ». Une analyse bibliographique », *Via* [En ligne], 9, 16, consulté le 26 août 2022. DOI : <https://doi.org/10.4000/viatourism.409>
- CONNELL J., MEYER D., 2009, « Balamory revisited: an evaluation of the screen tourism destination-tourist nexus », *Tourism Management*, 30, 2, pp. 194-207
- CORBILLÉ S., 2017, « Le commerce de l'identité : (se) ressembler, (se) distinguer au cœur du tourisme parisien », *Téoros* [En ligne], 36, 1. DOI : <https://doi.org/10.7202/1042483ar>

CORBIN A., 1988, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir de rivage (1750-1840)*, Paris, Aubier, coll. Historique, 411 p.

CORBIN A. L., 2014, « Travelling through cinema space: the film spectator as tourist », *Continuum Journal of Media & Cultural Studies* [En ligne], 28, 3, consulté le 15 septembre 2023. DOI : <http://dx.doi.org/10.1080/10304312.2014.900880>

CORNETTE J., 2023, *Une brève histoire de l'identité bretonne*, Paris : Tallandier, 240 p.

CORROY L., 2011, « La fiction peut-elle être transgénérationnelle ? Le cas d'une série française au long cours », *Communication et organisation* [En ligne], 40, consulté le 10 mai 2022, pp. 113-124. DOI : <https://doi.org/10.4000/communicationorganisation.3573>

CORTADE L., 2010, « Le territoire de l'extase : le corps et le paysage dans l'œuvre de Bruno Dumont », in Jérôme GAME (dir.), *Images des corps/Corps des images au cinéma*, Lyon : ENS Éditions, coll. Signes, 256 p.

COUDRIER L., LE GOFF E. (dir.), 2023, *L'Union européenne : puissance, territoires et sociétés*, Paris : Atlande, coll. Clefs-concours, 589 p.

COULOUMA F., PICHARD A., 2020, « Introduction », *TV/Series* [En ligne], 18, consulté le 15 juillet 2022. DOI : <https://doi.org/10.4000/tvseries.4458>

COUSIN C., 2018, *Netflix & Cie. Les coulisses d'une (r)évolution*, Paris : Armand Colin, 184 p.

COUSINS R., 1998, « Autour de *Germinal* et *Le Voreux* : mine ou monstre ? La question de la focalisation dans le texte de Zola et dans trois versions filmées », *Aspects de la critique* [En ligne], Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, consulté le 7 avril 2020. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pufc.1954>

COUTURIER L., 2022, *Motifs esthétiques et imaginaires ancestraux : le cinéma des frères Dardenne et l'imaginaire social de Cornelius Castoriadis*. Thèse de doctorat en Arts du spectacle : cinéma soutenue à l'Université de Paris Nanterre, 347 p.

CRETON L. (dir.), 2000, *Le Cinéma et l'Argent*, Paris : Nathan Cinéma, 200 p.

CRETON L., 2020 [2005], *Économie du cinéma. Perspectives stratégiques*, Paris : Armand Colin, 272 p.

CROY W.G., 2010, « Planning for Film Tourism: Active Destination Image Movement », *Tourism and Hospitality Planning and Development* [En ligne], 7, 1, pp. 21-30. DOI: <https://doi.org/10.1080/14790530903522598>

CROZAT D., 2008, « Construire sa frontière : la frontière performative de la fête : Lille et la frontière belge », in Alexandre FRÉDÉRIC, Alain GÉNIN (dir.), *Continu et discontinu dans l'espace géographique* [Disponible en ligne], Tours : Presses universitaires François-Rabelais. Disponible. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pufr.2394>

DAGNAUD M., 2011, « Le cinéma, instrument de *soft power* des nations », *Géoéconomie* [En ligne], 3, 58, pp. 21-30, consulté le 30 juillet 2022. DOI : [10.3917/geoec.058.0021](https://doi.org/10.3917/geoec.058.0021)

DANARD B., 2012, « Le CNC : le modèle français d'aide à la création », *La revue européenne des médias et du numérique* [En ligne], 22-23, consulté le 14 août 2023. URL: <https://la-rem.eu/2012/03/le-cnc-le-modele-franc%CC%A7ais-daide-a-la-creation/>

DARDEL E., 1990 [1952], *L'Homme et la Terre. Nature de la réalité géographique*, Paris : Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 200 p.

DARDENNE L., 2008 [2005], *Au dos de nos images 1991-2005*, Paris : Points, coll. Essais, 432 p.

DARDENNE L., 2015, *Au dos de nos images II 2005-2014*, Paris : Seuil, 400 p.

DAVID M., DURIEZ B., LEFEBVRE R. et VOIX G. (dir.), 2006, *Roubaix. 50 ans de transformations urbaines et de mutations sociales*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 296 p.

- DE ARAÚJO A.P., VIEIRA A.L., COSTA C., 2021, « Film tourism meets slum tourism: How negative portrayals can foster a controversial tourist phenomenon », *Journal of Tourism and Development* [En ligne], 36, 1, pp. 245-254. DOI: [10.34624/rtd.v1i36.8447](https://doi.org/10.34624/rtd.v1i36.8447)
- DE RUFFRAY S., 2000, « De la marginalité territoriale à la recomposition territoriale 'marginale' », *Revue Géographique de l'Est* [En ligne], 40, 4, consulté le 25 avril 2021. DOI : <http://dx.doi.org/10.4000/rge.4061>
- DEBARBIEUX B., 1987, « Représentations spatiales et dénominations des territoires : l'inscription toponymique des aménagements touristiques récents dans les Alpes du Nord (Savoie) », *Revue de Géographie Alpine*, 75, 2, pp. 171-182.
- DEBARBIEUX B., 1995, « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *L'Espace géographique* [En ligne], 24-2, pp. 97-112. URL : https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1995_num_24_2_3363
- DEBARBIEUX B., 2008, « Construits identitaires et imaginaires de la territorialité : variations autour de la figure du « montagnard » », *Annales de Géographie* [En ligne], 2-3, 660-661, pp. 90-115. DOI : [10.3917/ag.660.0090](https://doi.org/10.3917/ag.660.0090).
- DEBARBIEUX B., 2013, « Imaginaire géographique », in Jacques LÉVY, Michel LUSSAULT (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, pp. 534-536.
- DEBARBIEUX B., 2015, *L'espace imaginaire. Essais et détours*, Paris : Édition du Centre national de la recherche scientifique, 310 p.
- DEBORD G., 2018 [1967], *La Société du spectacle*, Paris : Gallimard, 208 p.
- DEBOUDT P., DELDRÈVE V., HOUILLON V., PARIS D., 2010, « Chapitre 6. Une zone urbaine sensible avec vue sur la mer : le quartier du Chemin Vert à Boulogne-sur-Mer (Pas-de-Calais) : approche interdisciplinaire sur les inégalités écologiques et sur les inégalités sociales », in *Inégalités écologiques, territoires littoraux et développement durable* [Disponible en ligne], Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.15070>
- DEHÉE Y. et BOSSÉNO C.-M., 2009 [2004], *Dictionnaire du cinéma populaire français*, Paris : Nouveau Monde, 900 p.
- DELAGE C., GUIGUENO V., 2018 [2004], *L'Historien et le Film*, Paris : Folio histoire, 432 p.
- DELAPORTE C., 2023, *Géopolitique du cinéma*, Paris : Le Cavalier bleu, 208 p.
- DELEUZE G., 1983, *L'Image-Mouvement. Cinéma 1*, Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 296 p.
- DELPORTE C., 2008, « De la légitimation à l'affirmation », in Christian DELPORTE, Laurent GERVEREAU, Denis MARÉCHAL (dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris : Nouveau Monde, pp. 7-12.
- DENMAT P., 2018, « Quand les séries télévisées deviennent vecteurs de savoirs géographiques. Réflexion sur la réception et l'appropriation des représentations des espaces urbains par des élèves du secondaire », *CIST2018- Représenter les territoires/Representing territories*, Collège international des sciences territoriales (CIST), Rouen, pp. 465-469. <https://hal.science/hal-01854405/>
- DENMAT P., 2021, « Les séries télévisées ou la réécriture de la ville : regards croisés entre Johannesburg et New York », *Annales de géographie* [En ligne], 3-4, 739-740, pp. 17-37, consulté le 23 avril 2022, URL : <https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2021-3-page-17.htm>
- DEPÉTRIS F., 2008, *L'État et le cinéma en France. Le moment de l'exception culturelle*, Paris : L'Harmattan, 300 p.
- DEPRAZ S., 2017, *La France des marges. Géographie des espaces « autres »*, Paris : Armand Colin, coll. U, 288 p.

- DEPRAZ S., 2017, « Penser les marges en France : l'exemple des territoires de « l'hyper-ruralité » », *Bulletin de l'association des géographes français* [En ligne], 94/3, consulté le 17 juin 2019. DOI : <https://doi.org/10.4000/bagf.2086>
- DEROIDE I., 2012, « Paris plein, Paris vide. Les paysages de périphéries dans séries policières françaises », *Métropolitiques* [En ligne], consulté le 25 mai 2022. URL : <https://metropolitiques.eu/Paris-plein-Paris-vide-Les-paysages-de-peripheries-dans-les-series-policieres.html>
- DESBOIS H., GERVAIS-LAMBONY P., MUSSET A., 2016, « Géographie : la fiction « au cœur » », *Annales de géographie* [En ligne], 3-4, 709-710, pp. 235-245. DOI : [10.3917/ag.709.0235](https://doi.org/10.3917/ag.709.0235)
- DESCHEPPER J., 2021, « Notion en débat : le patrimoine », *Géoconfluences*.
- DEVILLARD A., BOUSQUET O., 2021, *L'Atlas du cinéma. Autour du monde en 360 films. Du Cuirassé Potemkine à Star Wars*, s.l. : EPA Éditions, 544 p.
- DEWAILLY J.-M., 1985, *Tourisme et loisirs dans le Nord-Pas-de-Calais. Approche géographique de la récréation dans une région urbaine et industrielle de l'Europe du Nord-Ouest*, Lille : Atelier national de reproduction des thèses, Université Lille 3, 2 vol., 1161 p.
- DI MÉO G., 1995, « Patrimoine et territoire, une parenté conceptuelle », *Espaces et Sociétés*, 78, pp. 15-34.
- DI MÉO G., 1998, *Géographie sociale et territoires*, Paris : Nathan, coll. Fac-géographie, 320 p.
- DI MÉO G., 2008, « Processus de patrimonialisation et construction des territoires », Colloque « Patrimoine et industrie en Poitou-Charentes : connaître pour valoriser », septembre 2007, Poitiers-Châtelleraut, pp. 87-109. <https://shs.hal.science/halshs-00281934>
- DI MÉO G., 2011, *Les Murs invisibles. Femmes, genre et géographie sociale*, Paris : Armand Colin, coll. Recherches, 346 p.
- DIDIER S., 2000, *Une île dans la ville ? : invention, négociation et mise en pratique du modèle de ville Disney à Anaheim (Californie), 1950-2000*. Thèse de doctorat en géographie soutenue à Paris I, 422 p.
- DONZELOT J., 2004, « La ville à trois vitesses : relégation, périurbanisation, gentrification », *Esprit*, 303, 3-4, pp. 14-39.
- DOREN C.S., RILEY R.W., 1992, « Movies as tourism promotion: a 'pull' factor in a 'push' location », *Tourism Management* [En ligne], 13, 3, pp. 267-274, consulté le 19 août 2023. DOI : [https://doi.org/10.1016/0261-5177\(92\)90098-R](https://doi.org/10.1016/0261-5177(92)90098-R)
- DUBIED A., LITS M., 1999, *Le fait divers*, Paris : Presses universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 128 p.
- DUMONT G.-F., 1999, « Le dessein identitaire des régions françaises », in Joël BONNEMAISON, Luc CAMBRÉSY, Laurence QUINTY-BOURGEOIS (dir.), *Les territoires de l'identité*, tome 1, Paris : L'Harmattan, pp. 125-139.
- DUMONT G.-F., 2012, « La géographie de l'exclusion dans une métropole bi-polaire : Lille », *Outre-Terre* [En ligne], 3-4, 33-34, pp. 107-136. DOI : [10.3917/oute.033.0107](https://doi.org/10.3917/oute.033.0107)
- DUMONT H., 1989, « Belgitude et crise de l'État belge. Repères et questions pour introduire un débat », in *Belgitude et crise de l'État belge* [En ligne], Bruxelles : Presses de l'Université Saint-Louis. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pu1.5484>
- DUMOULIN B., KUPPER J.-L. (dir.), 2004, *Histoire de la Wallonie : de la préhistoire au XXIe siècle*, Toulouse : Privat, 431 p.
- DUNY P. (dir.), 2016, *Les Friches : entre contrainte et potentiel de renouvellement urbain* [Disponible en ligne], Aucame Caen Normandie, « Observatoire foncier ». URL : https://www.aucame.fr/web/publications/OpenData/fichiers/ObsFoncier02_friches.pdf

- DUPUY Lionel et PUYO Jean-Yves, 2014, *L'Imaginaire géographique. Entre géographie, langue et littérature*, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, coll. Spatialités, 427 p.
- DUTHION B., WALKER L., 2014, *Les Patrimoines touristiques*, Paris : De Boeck Sip, 172 p.
- DUVAL J., 2016, *Le Cinéma au XX^e siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, Paris : CNRS Éditions, 280 p.
- ECO U., 1985, *La Guerre du faux*, Paris : Grasset, 288 p.
- EGGERICKX T., SANDERSON J.-P., VANDESCHRICK C., 2018, « Les inégalités sociales et spatiales de mortalité en Belgique: 1991-2016 », *Espace populations sociétés* [En ligne], 1-2, consulté le 4 mai 2021. DOI: <https://doi.org/10.4000/eps.7416>
- EPPREH-BUTET R., 2021, « Dunkerque and *Dunkirk* (Christopher Nolan, 2017) », *InMedia* [En ligne], 9.1, consulté le 17 juin 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/inmedia.3032>
- ÉQUIPE MIT, 2005, *Tourisme 2 – Moments de lieux*, Belin, coll. Mappemonde, 663 p.
- ESQUENAZI J.-P., 2000, « Le film, un fait social », *Réseaux. Communication-Technologie-Société* [En ligne], 99, pp. 13-47.
- ESQUENAZI J.-P., 2010, *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma ?*, Paris : Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts Visuels », 155 p.
- ETHIS E., 1999, « Ce que le spectateur fait au cinéma. Pour une sociologie de la réception des temps filmiques », *Communication et langages*, 119, pp. 38-54.
- EVANS, M., 1997, « Plugging into TV tourism », *Insights*, D35-D38.
- EVARD A., 2020, « Topographies fantastiques dans la fiction télévisées francophone : *Les Revenants* (Canal+, 2012 ; 2015) et *Zone blanche* (France 2, 2017-2019) », *TV/Series* [En ligne], 18, consulté le 2 juin 2021. DOI : <https://doi.org/10.4000/tvseries.4718>
- FACHE J., 2008, « De villes en métropoles. Nantes à la croisée des chemins », *Géoconfluences*.
- FAGNONI E., 2004, « Amnéville, de la cité industrielle à la cité touristique : quel devenir pour les territoires urbains en déprise ? », *Mondes en développement* [En ligne], 1, 125, pp. 51-66, consulté le 17 janvier 2019. DOI : [10.3917/med.125.0051](https://doi.org/10.3917/med.125.0051).
- FAGNONI E., 2013, « Patrimoine versus mondialisation ? », *Revue géographique de l'Est* [En ligne], 53, 3-4, consulté le 8 juillet 2019. DOI : <https://doi.org/10.4000/rge.5048>
- FAGNONI E., 2014, « « Faire patrimoine » et « faire territoire ». L'exemple du Bassin minier UNESCO » in Maria GRAVARI-BARBAS, Sébastien JACQUOT (dir.), *Patrimoine mondial et développement. Au défi du tourisme durable*, Presses de l'Université du Québec, pp. 77-104.
- FAGNONI E., 2015, « L'industrie versus patrimonialisation : questionnement autour d'une transition vers une économie culturelle », *Bulletin de l'association de géographes français* [En ligne], 92, 4, consulté le 14 février 2020. DOI : <https://doi.org/10.4000/bagf.1110>
- FAGNONI E., MILHAUD O. et REGHEZZA-ZITT M., 2017, « Introduction : marges, marginalité, marginalisation », *Bulletin de l'association de géographes français* [En ligne], 94, 3, consulté le 28 septembre 2018. DOI : <https://doi.org/10.4000/bagf.2070>
- FAIRE L., JANCOVICH M., STUBBINGS S., 2003, *The Place of the Audience: Cultural Geographies of Film Consumption*, Londres : BFI Publishing, 288 p.
- FARCHY J., 2004, *L'Industrie du cinéma*, Paris : PUF, coll. Que sais-je ?, 128 p.
- FEVRY S., 2017, « Cinéma et Capitales européennes de la culture. Le cas de *Mons 2015* », in Jean-René MORICE, Jean-Claude TADDEI, Isabelle VAN PETEGHEM-TREARD I., *Territoires du cinéma*, Paris : L'Harmattan, pp. 137-150.
- FLATRES P., 1980, *Atlas et Géographie du Nord et de la Picardie*, Paris : Flammarion, 426 p.
- FLORIDA R., 2012 [2002], *The Rise of the Creative Class, Revisited*, New York : Basic Books, 512 p.
- FONTAN B., 2017, « Cinecittà, une cité dans la ville du cinéma », in Jean-René MORICE, Jean-Claude TADDEI, Isabelle VAN PETEGHEM-TREARD, *Territoires du cinéma*, Paris : L'Harmattan, pp. 121-136.

- FONTEYN G., 2006, *Adieu à Magritte : la Wallonie d'hier et d'aujourd'hui*, Bruxelles : Le castor astral, 172 p.
- FOUCAULT M., 1984, « Des espaces autres », conférence au Cercle d'études architecturales, le 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, pp. 46-49.
- FOUCHER M., 1977, « Du désert, paysage du western », *Hérodote*, 7, pp. 130-147.
- FOURQUET J., 2019, *L'Archipel français. Naissance d'une nation multiple et divisée*, Paris : Seuil, 384 p.
- FOURQUET J., 2023, *La France d'après. Tableau politique*, Paris : Seuil, 552p.
- FRANKIGNOULLE P., STEVENS B., 2002, « À Liège, vers un nouveau Droixhe », *Les Cahiers de l'urbanisme*, 39, pp. 46-52.
- FRÉMONT A., 2009 [1976], *La Région, espace vécu*, Paris : Flammarion, 290 p.
- FRÈRE S., FLANQUART H. (dir.), 2017, *La Ville et ses risques. Habiter Dunkerque*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 256 p.
- FRONTIN J., 2015, « Spectacle urbain. À qui s'adresse la ville contemporaine ? », *Dérivations*, [En ligne]. URL : https://derivations.be/archives/numero-1/spectacle_urbain.html#nb2
- GABRIEL J.-B., 2008, « Ils cachent plus qu'ils ne montrent : autour du cinéma des frères Dardenne », *French Forum*, 33, 1-2, pp. 227-243.
- GABRIEL J.-B., 2010, « Le spectateur et la représentation du réel dans la fiction cinématographique contemporaine », in Isabelle OST, Pierre PIRET, Laurent VAN EYNDE (dir.), *Représenter à l'époque contemporaine : pratiques littéraires, artistiques et philosophiques* [En ligne], Bruxelles : Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pusl.1397>
- GABRIEL J.-B., 2011, « La Wallonie révélée. Esthétique du paysage industriel chez Benoît Mariage et Bouli Lanners », in Anne ROEKENS, Axel TIXHON (dir.), *Cinéma et crise(s) économique(s)*, Namur : Presses universitaires de Namur, pp. 67-88.
- GABRIEL J.-B., 2018, « Deux appropriations de l'image empruntée : Smolders vs Lanners - Mort à Vignole d'Olivier Smolders Non, Wallonie, ta culture n'est pas morte et Les Sœurs Van Hoof de Bouli Lanners », *Mise au point* [En ligne], 11, consulté le 22 décembre 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/map.2945>
- GALITZINE-LOUMPET A., 2018, « Le livre de « la jungle de Calais » : imaginaires et désubjectivations », *Journal des anthropologues* [En ligne], 5 (Hors-série), pp. 99-127. DOI : [10.4000/jda.7731](https://doi.org/10.4000/jda.7731)
- GARAPON B., VILLEZ B., 2018, « Diziler : les séries télévisées turques », *TV/Séries* [En ligne], 13, consulté le 30 mars 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/tvseries.2320>
- GARAPON B., 2021, « Istanbul, Hollywood du Moyen-Orient ? », in Christian LEQUESNE (dir.), *La Puissance par l'image. Les États et leur diplomatie publique* [Disponible en ligne], Paris : Presses de Sciences Po, « L'enjeu mondial », pp. 116-117. DOI : [10.3917/scpo.leque.2021.01.0118](https://doi.org/10.3917/scpo.leque.2021.01.0118)
- GARAT I., 2005, « La fête et le festival, élément de promotion des espaces et représentation d'une société idéale », *Annales de géographie* [En ligne], 3, 643, pp. 265-284. DOI : [10.3917/ag.643.0265](https://doi.org/10.3917/ag.643.0265)
- GARCIA L., 2022, « The Séries Mania and its impact on the Hauts-de-France territory », *InMedia* [En ligne], 9.1, consulté le 1 juin 2022. DOI : <https://doi.org/10.4000/inmedia.3047>
- GARDIES A., 2019 [1993], *L'Espace au cinéma*, Paris : Klincksieck, 224 p.
- GARTNER W.C., 1994, « Image Formation Process », *Journal of Travel and Tourism Marketing* [En ligne], 2, 2-3, consulté le 20 septembre 2023. DOI : https://doi.org/10.1300/J073v02n02_12
- GAUTHIER C., FRAPPAT M., LAURENT N., LEVY O., VEZYROGLOU D., 2020, *Patrimoine et patrimonialisation du cinéma*, Paris : École des Chartes Éditions, coll. Études et rencontres, 164 p.

GÉA J.-M., 2017, « Le Panier, un quartier marseillais en voie de gentrification : reconfigurations sociales et résistances langagières », *Langage et société* [En ligne], 4, 162, pp. 21-45, consulté le 21 octobre 2022. DOI : [10.3917/ls.162.0021](https://doi.org/10.3917/ls.162.0021)

GIBSON, T.A., 2005, « La ville et le « spectacle » », *Sociologie et sociétés*, 37, 1, pp. 171-195.

GIORDANO E., CROZAT D., 2017, « Expérience visuelle et performance de la mise en lumière du patrimoine : aller au-delà de la séduction », *Annales de géographie* [En ligne], 714, 2, pp. 195-215, consulté le 18 août 2020. DOI : <https://doi.org/10.3917/ag.714.0195>

GIRARD E., 2019, « L'espace dans *Les Vacances de Monsieur Hulot* de Jacques Tati (1953) », *Annales de géographie* [En ligne], 726, pp.81-97, consulté le 28 août 2020. DOI : [10.3917/ag.726.0081](https://doi.org/10.3917/ag.726.0081)

GOURAUD L., 2003, « « L'instit », la télévision et le social : problèmes sociaux et création audio-visuelle ». Thèse de sociologie soutenue à Toulouse 2, 1014 p.

GRANDIÈRE M., 2004, « Introduction. La notion de stéréotype » in Marcel GRANDIÈRE, Michel MOLIN (dir.), *Le stéréotype : outil de régulations sociales* [Disponible en ligne], Rennes : Presses universitaires de Rennes. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.20998>

GRANVAL D., JOOS O., 2005, *Les Cinémas du Nord et du Pas-de-Calais de 1896 à aujourd'hui*, Merville : Éditions du Club Cinéma de Merville, 207 p.

GRAS P., 2005, *L'Économie du cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma, les petits cahiers, SCEREN-CDP, 94 p.

GRAVARI-BARBAS M., 1999, « La « ville déco » : accueil de tournages de films et mise en place d'une nouvelle esthétique urbaine », *Cybergéo : European Journal of Geography* [En ligne], consulté le 27 juin 2019. DOI : [10.4000/cybergegeo.1170](https://doi.org/10.4000/cybergegeo.1170)

GRAVARI-BARBAS M., 2004, « Les friches industrielles : jeux d'acteurs et inscription spatiale d'un 'anti-équipement' culturel », in Corinne SIINO, Florence LAUMIÈRE, Frédéric LERICHE, *Métropolisation et grands équipements structurants*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, pp. 277-300.

GRAVARI-BARBAS M., VESCHAMBRE V., 2005, « S'inscrire dans le temps et s'appropriier l'espace : enjeux de pérennisation d'un événement éphémère. Le cas du festival de la BD à Angoulême », *Annales de géographie* [En ligne], 3, 643, pp. 285-306, consulté le 27 mars 2020. DOI : [10.3917/ag.643.0285](https://doi.org/10.3917/ag.643.0285)

GRAVARI-BARBAS M., JACQUOT S., 2007, « L'événement, outil de légitimation de projets urbains : l'instrumentalisation des espaces et des temporalités événementiels à Lille et Gênes », *Géocarrefour* [En ligne], 82, 3, consulté le 19 juillet 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/geocarrefour.2217>

GRAVARI-BARBAS M., 2009, « La « ville festive » ou construire la ville contemporaine par l'événement », *Bulletin de l'Association de Géographes Français* [En ligne], 86-3, pp. 279-290, consulté le 11 mai 2023. DOI : <https://doi.org/10.3406/bagf.2009.2673>

GRAVARI-BARBAS M., 2010, « Culture et requalification de friches : le front pionnier de la conquête des marges urbaines », *Méditerranée* [En ligne], 114, consulté le 10 décembre 2022. DOI : <https://doi.org/10.4000/mediterranee.4390>

GRAVARI-BARBAS M. (dir.), 2013, *Habiter le patrimoine : enjeux, approches, vécu*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 618 p.

GRAVARI-BARBAS M., JACQUOT S. (dir.), 2014, *Patrimoine mondial et développement. Au défi du tourisme durable*, Québec : Presses de l'Université du Québec, coll. Nouveaux Patrimoines, 312 p.

GRAVARI-BARBAS M., DELAPLACE M., 2015, « Le tourisme urbain « hors des sentiers battus » », *Téoros*, [en ligne], 34, 1-2, consulté le 22 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/teoros/2790>

- GRAVARI-BARBAS M., 2017, « Tourisme de marges, marges du tourisme. Lieux ordinaires et « no-go zones » à l'épreuve du tourisme », *Bulletin de l'association de géographes français* [En ligne], 94-3, consulté le 10 août 2021. DOI : <https://doi.org/10.4000/bagf.2097>
- GRAVARI-BARBAS M. (dir.), 2020, *Le Patrimoine mondial. Mise en tourisme, mise en images*, Paris : L'Harmattan, coll. Géographie et cultures, 228 p.
- GRENIER A., 2011, « Ciné-tourisme », *Téoros* [en ligne], 30-1, pp. 79-89, consulté le 9 mai 2019. URL : <https://journals.openedition.org/teoros/1152#quotation>
- GRENIER L., WIESER-BENEDETTI H., 1979, *Les Châteaux de l'industrie : recherches sur l'architecture de la région lilloise de 1830 à 1930*, Paris-Bruxelles : Archives d'architecture moderne, 307 p.
- GRÉSILLON B., 2008, « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle », *Annales de géographie* [En ligne], 2, 660-661, consulté le 21 septembre 2023. DOI : [10.3917/ag.660.0179](https://doi.org/10.3917/ag.660.0179)
- GRÉSILLON B., 2010, « Les friches « culturelles » et la ville : une nouvelle donne ? », *L'Observatoire*, 1, 36, pp. 50-53. DOI : [10.3917/lobs.036.0050](https://doi.org/10.3917/lobs.036.0050)
- GRÉSILLON B., 2011, « La reconversion d'un espace productif au cœur d'une métropole : l'exemple de la Friche de la Belle de Mai à Marseille », *Rives méditerranéennes* [En ligne], 38, consulté le 15 septembre 2022. DOI : <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.4000/rives.3977>
- GRÉSILLON E., ALEXANDRE F. et SAJALOLI B., 2017, « Synthèse, Conclusions, Perspectives : les marges françaises, une géographie de la déconstruction ? », *Bulletin de l'association de géographes français* [En ligne], 94/3, consulté le 25 avril 2020. DOI : <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.4000/bagf.2205>
- GUERMOND Y., 2006, « L'identité territoriale : l'ambiguïté d'un concept géographique », *L'Espace géographique* [En ligne], 35, 4, pp. 291-297. DOI : [10.3917/eg.354.0291](https://doi.org/10.3917/eg.354.0291)
- GUEROUT J., MAUDUIT X. (dir.), 2023, *Histoire des préjugés*. Paris : Les Arènes, 472 p.
- GUILLUY C., 2014, *La France périphérique. Comment on a sacrifié les classes populaires*, Paris : Flammarion, 192 p.
- GUINARD P., TRATNJEK B., 2016, « Géographies, géographes et émotions », *Carnets de géographes* [En ligne], 9, consulté le 22 février 2024. DOI : <https://doi.org/10.4000/cdg.605>
- GURAL-MIGDAL A., 2017 [2012], *L'Écrit-Écran des Rougon-Macquart : conceptions iconiques et filmiques du roman chez Zola*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 270 p.
- GWIADZINSKI L., 1998, « Sentiment d'appartenance et développement des territoires », communication dans le cadre du colloque « Le pays, espace pertinent de synergies territoriales », Futuroscope de Poitiers., 27-28 mars 1997.
- HAHM J., WANG Y., 2011, « Film-induced tourism as a vehicle for destination marketing: Is it worth the efforts? », *Journal of Travel and Tourism Marketing* [En ligne], 28, 2, pp. 165-179, consulté le 2 août 2023. DOI: <https://doi.org/10.1080/10548408.2011.546209>
- HALL S., 1994, « Codage/décodage », *Réseaux* [En ligne], 68, pp. 27-39. URL : <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-1994-6-page-27.htm>
- HALLEUX J.-M., BIANCHET B., MALDAGUE H., LAMBOTTE J.-M., WILMOTTE P.-F., 2019, « Le redéploiement économique de la Wallonie face à la diversité de ses territoires », *Courrier hebdomadaire du CRISP* [En ligne], 37-38, 2442-2443, pp. 5-118. DOI : [10.3917/cris.2442.0005](https://doi.org/10.3917/cris.2442.0005)
- HAMEZ G., 2004, *Du transfrontalier au transnational : approche géographique : l'exemple de la frontière franco-belge*. Thèse de doctorat en Géographie humaine soutenue à Paris 1, 544 p.
- HARVEY D., 2020 [1981], *Les Limites du capital*, Amsterdam : Éditions Amsterdam, 650 p.

- HASQUIN H., 1977, *La Wallonie : le pays et les hommes. Tome 2 : de 1830 à nos jours*, Bruxelles : La Renaissance du Livre, 535 p.
- HEIDEGGER M., 1980 [1958], *Essais et Conférences*, Paris : Gallimard, 349 p.
- HEINICH N., 2009, *La Fabrique du patrimoine : de la cathédrale à la petite cuillère*, Paris : Maison des Sciences de l'homme, 286 p.
- HELLEQUIN A.-P., 2017, « Dunkerque post-industriel : la reconversion des friches », in Séverine FRÈRE, Hervé FLANQUART (dir.), *La Ville et ses risques. Habiter Dunkerque*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, pp. 227-240.
- HENRIET G., MAUDUY J., 1989, *Géographie du Western : une nation en marche*, Paris, Nathan, coll. Nathan-Université, série « Cinéma et Image », 254 p.
- HENRY P., 2014, « Chapitre 1. Des friches culturelles aux nouveaux enjeux créatifs », in Philippe HENRY (dir.), *Un nouveau référentiel pour la culture ? Pour une économie coopérative de la diversité culturelle*, Toulouse : Éditions de l'Attribut, coll. « La culture en questions », pp. 17-48.
- HERTZOG A., 2011, « Les géographes et le patrimoine », *EchoGéo* [En ligne], 18, consulté le 5 juillet 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/echogeo.12840>
- HERTZOG A., 2012, « Tourisme de mémoire et imaginaire touristique des champs de bataille », *Via* [En ligne], 1, consulté le 22 août 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/viatourism.1276>
- HISSLER H., 2017, « Voix critiques : les exemples de Glasgow, Lille, Marseille et Mons », *Le Journal de Culture & Démocratie*, dossier « Ce que sèment les capitales européennes de la culture », 43, pp. 16-19.
- HOLUIGUE A., 2022, « Édouard Lévêque : Le Touquet et la Côte d'Opale », *Nord'* [En ligne], 2, 80, pp. 95-102, consulté le 1 juin 2023. DOI : [10.3917/nord.080.0095](https://doi.org/10.3917/nord.080.0095)
- HOULLIER-GUIBERT C.-H., 2011, « La fabrication de l'image officielle de la ville pour un rayonnement européen », *Cahiers de géographie du Québec* [En ligne], 55, 154, pp. 7-35, consulté le 15 mars 2023. URL : <https://www.erudit.org/en/journals/cgq/2011-v55-n154-cgq5004070/1006321ar/>
- HOULLIER-GUIBERT C.-E., MIRIEL A., 2018, « La mise en marque des villes et des régions en France : la gouvernance comme facteur clé de succès », *Revue Organisations & territoires* [En ligne], 27, 2, pp. 103-110, DOI : <https://doi.org/10.1522/revueot.v27n2.874>
- HUGUES P. d', 1994, « Le patrimoine cinématographique existe-t-il ? », *Communication et Langages*, 100-101, pp. 185-196.
- HUGO V., 1876 [1842], *Le Rhin. Lettres à un ami. Tome premier*, Paris : Librairie Hachette et Cie, 314 p.
- JACQUOT S., CHAREYRIN G. et COUSIN S., 2018, « Le tourisme de mémoire au prisme du « big data ». Cartographier les circulations touristiques pour observer les pratiques mémorielles », *Mondes du Tourisme* [En ligne], 14, consulté le 5 juin 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/tourisme.1713>
- JOOS O., 2017, *Moteur ! ça tourne dans le Nord-Pas-de-Calais*, Lille : La Voix du Nord Éditions, 216 p.
- JOUSSE T., PAQUOT T. (dir.), 2005, *La Ville au cinéma*, Paris : Cahiers du Cinéma, 896 p.
- JULLIER L., 2012, *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Flammarion, 432 p.
- KACIAF N., TALPIN J., 2016, « S'engager sans politiser. Sociologie du journalisme dans « la ville la plus pauvre de France » », *Politiques de communication*, 2, 7, pp. 113-149, consulté le 28 mai 2020. DOI : [10.3917/pdc.007.0113](https://doi.org/10.3917/pdc.007.0113)
- KADRI B., REDA KHOMSI M., BONDARENKO M., 2011, « Le concept de destination. Diversité sémantique et réalité organisationnelle », *Téoros* [En ligne], 30, 1, pp. 12-24, consulté le 9 février 2022, DOI : <https://doi.org/10.7202/1012104ar>

- KAYA MUTLU D., 2005, « The *Midnight Express* (1978) phenomenon and the image of Turkey, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 25, 3, pp. 475-496
- KIRALY B., 2017, « L'urbanisme transitoire appelé à durer », *Le Moniteur*.
- KLEINSCHMAGER R., PAQUOT T., PUMAIN D., 2006, *Dictionnaire. La ville et l'urbain*, Paris : Economica, coll. Villes, 320 p.
- KNAFOU R., 2011, « Les nouvelles dynamiques du tourisme dans le monde. Touristes dans les bidonvilles : après la télé réalité, le « tourisme réalité » », *Géoconfluences*.
- LACOSTE Y., 1999, « Westerns et géopolitique », in Jean MOTTEY (dir.), *Les Paysages au cinéma*, Seysselle : Champ Vallon, 265 p.
- LAFFONT G.-H., PRIGENT L., 2017, « La mise en tourisme de l'imaginaire géographique : une promesse audacieuse », in Jean-René MORICE, Jean-Claude TADDEI, Isabelle VAN PETEGHEM-TREARD (dir.), *Territoires du cinéma*, Paris : L'Harmattan, pp. 151-165.
- LAFFONT G.-H., MARTOUZET D. (dir.), 2021, *Ces lieux qui nous affectent*, Paris : Hermann, Colloques CERISY, 514 p.
- LAGEISTE, J., 2006, « Les marqueurs spatiaux des lieux touristiques, conceptualisation, typologie, portée symbolique », in Jean RIEUCAU et Jérôme LAGEISTE (dir.), *L'Empreinte du tourisme, contribution à l'identité du fait touristique*, Paris : L'Harmattan, 344 p.
- LANDRY C., 2008 [1994], *The Creative City. A Toolkit for Urban Innovators*, Londres : Routledge, 352 p.
- LAPLANTE J., 2005, « Tourisme humanitaire : au nom des droits humains et du bien-être pour tous », *Téoros* [En ligne], 24-3, consulté le 21 septembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/teoros/2220>
- LAUGIER S., 2023, *Les Séries - Laboratoires d'éveil politique*, Paris : CNRS Éditions, 392 p.
- LAZZAROTTI O., 2006, *Habiter. La Condition géographique*, Paris : Belin, coll. Mappemonde, 288 p.
- LAZZAROTTI O., 2011, *Patrimoine et tourisme. Histoires, lieux, acteurs, enjeux*, Paris : Belin Éducation, coll. « Belin Sup », 304 p.
- LE GALLOU A., 2021, *Géographie des lieux abandonnés. De l'urbex au tourisme de l'abandon : perspectives croisées à partir de Berlin et Détroit*. Thèse de doctorat en géographie soutenue à Paris 1 Panthéon-Sorbonne le 3 décembre 2021, 476 p.
- LE GALLOU A., 2021, « Explorer les lieux abandonnés à Détroit et à Berlin : tourisme de l'abandon et trajectoires patrimoniales », *Géoconfluences*.
- LE NAOUR J., DAVANTURE A., 2004, « Les films africains : un patrimoine en danger », *Présence africaine* [En ligne], 170, 2, pp. 121-126. DOI : <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.3917/presa.170.0121>
- LE NOZACH D., 2019, « Les insertions territoriales dans les films. Statuts, modalités et monstration du territoire dans l'image cinématographique », *Communication & langages* [En ligne], 4, 202, pp. 25-38. DOI : [10.3917/comla1.202.0025](https://doi.org/10.3917/comla1.202.0025)
- LEBTAHI Y., 2005, in François JOST (dir.), *Années 70 : la télévision en jeu* [Disponible en ligne], Paris : CNRS Éditions. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.31053>
- LELOUP F., MOYART L., 2014, « Mons, capitale européenne de la culture en 2015 : deux modèles de développement par la culture », *Revue d'Économie Régionale & urbaine* [En ligne], 5, pp. 825-842, consulté le 21 septembre 2023. DOI : [10.3917/reru.145.0825](https://doi.org/10.3917/reru.145.0825)
- LENNON J., FOLEY M., 2000, *Dark Tourism. The Attraction of Death and Disaster*, London, New York: Continuum, 184 p.
- LERICHE F., J. SCOTT A., 2008, « Hollywood, un siècle d'industrie cinématographique », in Frédéric LERICHE, Sylvie DAVIER, Mariette SIBERTIN-BLANC, Jean-Marc ZULIANI (coord.), *L'économie culturelle et ses territoires*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.

LESECQ G., 2007, « L'intervention de l'Union européenne dans le développement régional. L'exemple du Nord-Pas-de-Calais », *Annales de géographie* [En ligne], 3, 655, pp. 271-290, consulté le 21 septembre 2023. DOI : [10.3917/ag.655.0271](https://doi.org/10.3917/ag.655.0271)

LEVINE Joshua, 2017, *Dunkerque. Dans les coulisses du film de Christopher Nolan*, Paris : Harper Collins Poche, 280 p.

LÉVY J., 2013, « De l'espace au cinéma », *Annales de Géographie* [En ligne], 6, 694, pp. 689-711, consulté le 3 avril 2019. DOI : [10.3917/ag.694.0689](https://doi.org/10.3917/ag.694.0689)

LÉVY J., LUSSAULT M., 2013 [2003], *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris : Belin, 1034 p.

LIEFOOGHE C., 2010, « Économie créative et développement des territoires : enjeux et perspectives de recherche », *Innovations* [En ligne], 1, 31, pp. 181-197, consulté le 21 septembre 2023. DOI : [10.3917/inno.031.0181](https://doi.org/10.3917/inno.031.0181)

LIEFOOGHE C., MONS D., PARIS D. (dir.), 2016, *Lille, métropole créative ? : nouveaux liens, nouveaux liens, nouveaux territoires*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 346 p.

LIÉGEOIS L., 2010, « La disneylandisation de la ville sonne-t-elle le glas des espaces publics ? », in Jean-Pierre AUGUSTIN, Michel FAVORY (dir.), *50 questions à la ville : comment penser et agir sur la ville (autour de Jean Dumas)* [En ligne], Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.msha.2559>

LITOT J.-B., 2010, *Paysages et médiatisation dans les Alpes françaises : approche géographique de la diffusion des cartes postales paysagères*. Thèse de doctorat en géographie soutenue à l'Université de Franche-Comté, 321 p.

LIZOTTE M., GRENIER A.A., « Ciné-tourisme : le nouvel eldorado des destinations touristiques », *Téoros* [En ligne], 30-1, consulté le 29 août 2018. URL : <http://journals.openedition.org/teoros/1124>

LOMBA C., 2015, « Représentations du social et positionnement esthétique de deux transfuges. Le cinéma des frères Dardenne », *Savoir/Agir*, 4, 34, pp. 123-130, consulté le 18 février 2023. DOI : [10.3917/sava.034.0123](https://doi.org/10.3917/sava.034.0123)

LOUREIRO S.M.C., DE ARAÚJO A.B., 2015, « Negative film plot and tourists' image and intentions: the case of *City of God* », *Journal of Travel and Tourism Marketing*, 32, 4, pp. 352-365, consulté le 26 juillet 2023. DOI: <https://doi.org/10.1080/10548408.2014.896769>

LUSSAULT M., 2009, *De la lutte des classes à la lutte des places*, Paris : Grasset, coll. Mondes communs, 224 p.

LUSSAULT M., 2017, *Hyper-Lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 320 p.

LUSSO B., 2011, *Les dynamiques territoriales du secteur de l'image en mouvement dans les aires métropolitaines de Lille, de Lyon et de Marseille*. Thèse de géographie soutenue à l'Université de Lille 1, 412 p.

LUSSO B., 2013, « Patrimonialisation et greffes culturelles sur des friches issues de l'industrie minière », *EchoGéo* [En ligne], consulté le 21 septembre 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/echogeo.13645>

LUSSO B., 2014, « Les facteurs d'émergence et de pérennisation du secteur de l'image en mouvement dans les aires métropolitaines de Lille, de Lyon et de Marseille », *Territoire en mouvement. Revue de géographie et d'aménagement* [En ligne], 24-24, pp. 75-91, consulté le 21 septembre 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/tem.2589>

MAHROUSE G., 2016, « War-Zone Tourism: Thinking Beyond Voyeurism and Danger », *ACME: an International Journal for Critical Geographies* [En ligne], 15, 2, pp. 330-345, consulté le 21 septembre 2023. URL: <https://acme-journal.org/index.php/acme/article/view/1304>

- MARICHEZ N., 2020, « Le cinéma, vecteur de patrimonialisation du bassin minier du Nord et du Pas-de-Calais », *Géococonfluences*.
- MARICHEZ N., 2023, « Les séries, outils de démarginalisation des espaces dans le Nord-Pas-de-Calais ? », *Territoire en mouvement. Revue de géographie et aménagement* [En ligne], 57, consulté le 21 septembre 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/tem.10365>
- MARICHEZ N., 2023, « « La série, outil de promotion et de démarginalisation des espaces ? Le cas de la Wallonie », *Bulletin de l'association de géographes français*, « Les dimensions géographiques des séries télévisées. Saison 1 », pp. 588-607.
- MARIOTTI N., 2016, « Le paysage minier et sidérurgique dans les films de fiction français : lieu de mémoire des représentations sociales », *Annales de géographie* [En ligne], 3-4, 709-710, pp. 280-308, consulté le 14 avril 2019. DOI : [10.3917/ag.709.0290](https://doi.org/10.3917/ag.709.0290)
- MARLIER G., DALLERY T., CHUSSEAU N., 2015, « Le Nord-Pas-de-Calais, entre mutations économiques et développement humain », *Revue de l'OFCE*, 7, 143, pp. 225-275, consulté le 13 juillet 2020. DOI : [10.3917/reof.143.0225](https://doi.org/10.3917/reof.143.0225)
- MARQUES C., 2023, « Netflix en France ou la diversité de l'audiovisuel français face à la globalisation », in *Bulletin de l'association de géographes français*, « Les dimensions géographiques des séries télévisées. Saison 1 », 4, pp. 628-644.
- MARTIN B., 2014 [2013], *Difficult Men. Behind the Scenes of a Creative Revolution: from The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, New York: Penguin Books, 320 p.
- MARTIN M., 2014, « La jungle de Calais : contours d'une utopie cinématographique selon Sylvain George », in Isabelle VEYRAT-MASSON, Sébastien DENIS, Claire SECAIL (dir.), *Sous les images, la politique... : Presse, cinéma, télévision, nouveaux médias (XX^e-XXI^e siècle)* [Disponible en ligne]. Paris : CNRS Éditions. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.16025>
- MATHIEU L., 2003, « L'Humanité ou le cinéma a-social », *Mouvements* [En ligne], 3, 27-28, pp. 11-16, consulté le 8 janvier 2021. DOI : [10.3917/mouv.027.0011](https://doi.org/10.3917/mouv.027.0011)
- MATTOUG C., 2021, « La friche urbaine, terre d'exploration du désordre et de l'informel ? Contribution d'une approche ethno-géographique des friches urbaines à une poétique de l'urbanisme », *Textes et contextes* [En ligne], 16-2, consulté le 11 juin 2023. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3296>
- MAURY C., RAGEL P. (dir.), 2016, *Filmer les frontières*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, coll. Esthétiques hors cadre, 274 p.
- MAURY C., 2018, *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain*, Paris : Hermann, coll. « L'esprit du cinéma », 269 p.
- MAYER H., 2017, « La Frontière : crise et critique d'un territoire national », in Jean-René MORICE., Jean-Claude TADDEI, Isabelle VAN PETEGHEM-TREARD (dir.), *Territoires du cinéma*, Paris : L'Harmattan, pp. 225-240.
- MÉJEAN J.-M. (dir.), 2020, *Bruno Dumont : un funambule de génie*, Brest : Jacques Flament Éditions, 194 p.
- MELIN H., 2005, « La mobilisation patrimoniale dans le bassin minier Nord-Pas-de-Calais, entre construction symbolique et développement local. Réflexion sur la temporalité et le patrimoine », in Maria GRAVARI-BARBAS (dir.), *Habiter le patrimoine : enjeux, approches, vécus*, Rennes : PUR, pp. 581-598.
- MÉRENNE-SCHOUMAKER B., 1982, « La sidérurgie liégeoise face aux mutations structurelles de la sidérurgie mondiale », *G.E.O.* [En ligne], 11, 1, consulté le 20 septembre 2023. URL : <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/70429/1/M%C3%A9renne%201981%20La%20sid%C3%A9rurgie%20li%C3%A8geoise%20face%20aux%20mutations.pdf>

- MÉRENNE-SCHOUMAKER B., DECROLY J.M., VANDERMOTTEN C., VANNESTE D. & VERHETSEL A. (dir.), 2014, *Atlas de Belgique. T. 5. Activités économiques*, Gand : Academia Press, 128 p.
- MÉRENNE-SCHOUMAKER B., 2018, « Editorial », *Belgeo* [En ligne], 4, consulter le 10 juin 2020, DOI : <https://doi.org/10.4000/belgeo.20878>
- MILHAUD O., 2017, *La France des marges*, Documentation photographique n°8116, Paris : La Documentation Française, 64 p.
- MILLERY E., NÉGRIER E., COURSIÈRE S., 2023, « Cartographie nationale des festivals : entre l'éphémère et le permanent, une dynamique culturelle territoriale », *Cultures études* [En ligne], 2, 2, pp. 1-32, consulté le 3 août 2023. DOI : [10.3917/cule.232.0001](https://doi.org/10.3917/cule.232.0001)
- MITTERRAND H., 2002, « Zola à Anzin : les mineurs de *Germinal* », *Travailler* [En ligne], 1, 7, pp. 37-51, consulté le 3 décembre 2020. DOI : [10.3917/trav.007.0037](https://doi.org/10.3917/trav.007.0037)
- MOINE R., 2002, *Les Genres au cinéma*, Paris : Nathan, 192 p.
- MOÏSI D., 2017 [2016], *La Géopolitique des séries ou Le triomphe de la peur*, Paris : Flammarion, coll. Champs actuel, 196 p.
- MONTAGNÉ VILLETTE S., 2007, « Les marginalités : du subi au choisi », *Bulletin de l'Association de Géographes Français* [En ligne], 84, 3, pp. 305-314, consulté le 16 janvier 2019. DOI : <https://doi.org/10.3406/bagf.2007.2569>
- MORELLE M., 2016, « Marginalité », Notion à la une, *Géoconfluences*.
- MORICE J.-R., TADDEI J.-C., VAN PETEGHEM-TREARD I. (dir.), 2017, *Territoires du cinéma*, Paris : L'Harmattan, 254 p.
- MORIN E., 1958, *Le Cinéma ou L'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris : Les Éditions de Minuit, coll. Arguments, 250 p.
- MORINIAUX, V., 2023, *La Forêt française, XVIIe-XXIe siècle*, Documentation photographique, n°8150, Paris : CNRS Éditions, 64 p.
- MORTELETTE C., 2019, *Reconversion d'anciens sites miniers en lieux culturels. Enjeux territoriaux et appropriation dans le Bassin minier du Nord-Pas-de-Calais*. Thèse de géographie soutenue à l'Université d'Artois, 617 p.
- MORTELETTE C., 2019, « Changer l'image du bassin minier. Stratégies de marketing territorial et instrumentalisation des imaginaires socio-spatiaux », *Revue Marketing Territorial* [En ligne], 3, consulté le 25 juillet 2023. URL : <https://univ-artois.hal.science/hal-02473222/>
- MORTELETTE C., 2020, « La patrimonialisation de l'héritage minier dans le Bassin minier du Nord-Pas-de-Calais : un outil efficace de réconciliation de la population avec son passé ? », *Les cahiers de la recherche architecturale et paysagère* [En ligne], 7, consulté le 1 août 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/craup.3828>
- MOULLÉ F., REITEL B., 2015, « La resémantisation de la ligne frontière dans des régions métropolitaines transfrontalières : le Jardin des 2 Rives à Strasbourg et la place Jacques Delors à Lille », *Belgeo*, 2, consulté le 3 juin 2018. DOI : <https://doi.org/10.4000/belgeo.16527>
- MOULLÉ F., 2016, « Les marges frontalières », in Raymond WOESSNER (dir.), *La France des marges*, Atlande, pp. 223-237.
- MOULLÉ F. (dir.), 2017, *Frontières*, Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, coll. Parcours Universitaires, 341 p.
- MOULLÉ F., 2018, « La sécurisation de la frontière ou l'apparition de territoires-frontières. L'exemple de la région des Hauts-de-France », *Revue d'Économie Régionale & Urbanisme* [En ligne], 3, pp. 610-618, consulté le 20 décembre 2022. DOI : [10.3917/reru.183.0601](https://doi.org/10.3917/reru.183.0601)
- MOUREN Y., 2020, *Prendre au sérieux la comédie*, Paris : CNRS Éditions, 232 p.
- NAHRATH S., STOCK M., 2012, « Urbanité et tourisme : une relation à repenser », *Espaces et sociétés*, 151, pp. 7-14, consulté le 21 septembre 2023. DOI : [10.3917/esp.151.0007](https://doi.org/10.3917/esp.151.0007)
- NIESSEN N., 2020, *Miraculous Realism : the French-Walloon Cinéma du Nord*, New-York, State University of New York Press, 322 p.

- NUTTENS J.-D., 2009, *Bertrand Tavernier. Film après film, le parcours d'un cinéaste humaniste et en prise avec son temps*, Rome : Gremese, 176 p.
- NYE J., 1991, *Bound to Lead : the Changing Nature of American Power*, New York : Basic Books, 336 p.
- O'CARROLL S., 2004, *Le regard critique de Ken Loach sur la Grande-Bretagne contemporaine*. Thèse de doctorat en Langue, littérature et civilisation des pays anglophones, soutenue à Lille 3.
- OVART-BARRATE É, 2008, *Les Ch'tis, c'était les clichés*, s.l. : Calmann-Lévy, 126 p.
- PAPIN B., 2020, « Thierry la Fronde, figure de la Résistance », *Médiévales* [En ligne], 78, consulté le 2 mai 2022. DOI : <https://doi.org/10.4000/medievales.10787>
- PAQUOT T., 2019, « Le cinéma, petite fabrique de stéréotypes », *Hermès, La Revue* [En ligne], 1, 83, pp. 119-124. DOI : [10.3917/herm.083.0119](https://doi.org/10.3917/herm.083.0119)
- PARIS D., 1993, *La Mutation inachevée. Mutation économique et changement spatial dans le Nord-Pas-de-Calais*, Paris : L'Harmattan, coll. Géotextes, 365 p.
- PARIS D., 2002, « Lille, de la métropole à la région urbaine », *Mappemonde*, 66, 2, pp. 1-7.
- PARIS D., 2006, « Roubaix face aux enjeux de la métropolisation », in Michel DAVID, Bruno DURIEZ, Rémi LEFEBVRE, Georges VOIX (dir.), *Roubaix : 50 ans de transformations urbaines et de mutations sociales*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 296 p.
- PARIS D., MELO A.M., MACHADO A.F. et al., 2020, « Chapitre 2 : Nouvelle économie, création de valeur dans la ville et partage de la richesse à Lille et Belo Horizonte », in Pauline BOSREDON, Frédéric DUMONT, Alexandre MAGNO ALVES DINIZ, Anne-Marie MELO (dir.), *Richesses en partage au Brésil et en France. Approches socio-spatiales croisées dans le Minas Gerais et le Nord-Pas-de-Calais* [Disponible en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. DOI : <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.4000/books.septentrion.103447>
- PARIS D., 2023, *Dunkerque Paradise*, Linselles : Éditions Complicités, 174 p.
- PASLEAU S., 2001, « Une population au service de la cité du charbon, du fer et du verre. Seraing, 1846-1900 », *Espace Populations Sociétés* [En ligne], 3, pp. 369-382, consulté le 28 octobre 2022. DOI : <https://doi.org/10.3406/espos.2001.2004>
- PASQUIER D., 1999, *La Culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 232 p.
- PASQUIER E., 2015, « André Cornu et la sauvegarde de Versailles », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], Articles et études, consulté le 29 août 2023. DOI: <https://doi.org/10.4000/crev.13234>
- PASSEK J.-L. (dir.), 2001 [1991], *Dictionnaire du cinéma*, Paris : Larousse, 865 p.
- PERRIN T., 2012, « La coopération culturelle dans l'eurorégion Nord-Transmanche : une institutionnalisation sans institution ? », *Fédéralisme Régionalisme* [En ligne], Varia, 12. URL : <https://shs.hal.science/halshs-00771007>
- PERRIN T., 2022, *La région au XXI^e siècle. Perspectives de France et d'Europe*. Bruxelles : Peter Lang, Action publique, 21, 294 p.
- PIERONI R., STASZAK J.-F. (dir.), 2022, *Monde enchanté : chansons et imaginaires géographiques*, Genève : Georg, 136 p.
- PIERONI R., STASZAK J.-F. (dir.), 2022, *Villes enchantées : chansons et imaginaires géographiques*, Genève : Georg, 150 p.
- PIERONI R., STASZAK J.-F. (dir.), 2024, *Voyages enchantés : chansons et imaginaires géographiques*, Genève : Georg.
- PINTO A., 2014, « Espace et société dans le cinéma des Zombies », *Annales de géographie* [En ligne], 1-2, 695-696, pp. 706-724, consulté le 6 octobre 2023. DOI : [10.3917/ag.695.0706](https://doi.org/10.3917/ag.695.0706)

- PINTO A., 2016, *Une archéologie du présent. Les espaces urbains dans le cinéma-catastrophe*. Thèse de géographie à l'Université de Lyon, 394 p.
- PINTO A., PLEVEN B., 2019, « Préface à la nouvelle édition », in André GARDIES., *L'Espace au cinéma*, Paris : Klincksieck, pp. 1-7.
- PLEVEN B., 2009, « *Into the wild* », *Géographie et cultures*, [En ligne], 69, consulté le 30 juillet 2018. DOI : <https://doi.org/10.4000/gc.3627>
- PLEVEN B., 2013, « *Game of Thrones*, le générique monde », *Libération*, 3 octobre.
- PLEVEN B., 2013, « Raconter cinématographiquement le périurbain français », *Géographe et cultures* [En ligne], 88, consulté le 21 avril 2021. DOI : <https://doi.org/10.4000/gc.3162>
- PLEVEN B., 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* [En ligne], 1-2, 695-696, pp. 763-783, consulté le 31 mars 2021. DOI : [10.3917/ag.695.0763](https://doi.org/10.3917/ag.695.0763)
- PLEVEN B., 2015, « Horizons géographiques du cinéma de fiction », *Géographie et cultures*, [En ligne], 93-94, consulté le 20 mars 2019. DOI : <https://doi.org/10.4000/gc.3958>
- POULOT D., 2015, « Vous avez dit Patrimoine rural ? », *Pour*, 2, pp. 39-47. DOI : [10.3917/pour.226.0039](https://doi.org/10.3917/pour.226.0039)
- POULOT M.-L., 2023, « Quand Montpellier se raconte. Constructions territoriales, marketing urbain et mise en tourisme dans la série *Un si grand soleil* », *Territoire en mouvement. Revue de géographie et aménagement* [En ligne], 57, consulté le 31 août 2023. DOI: <https://doi.org/10.4000/tem.10461>
- POULOT M.-L., DENMAT P., PLEVEN B. (coord.), 2023, « Les dimensions géographiques des séries télévisées », *Bulletin de l'Association des Géographes Français*, 4.
- PRATT S., 2015, « The Borat Effect : Film-Induced Tourism Gone Wrong », *Tourism Economics* [En ligne], 21, 5, consulté le 7 septembre 2018, pp. 977-993. DOI: [10.5367/te.2014.0394](https://doi.org/10.5367/te.2014.0394)
- PRELORENZO C., 2010, « Le retour de la ville portuaire », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 80, consulté le 30 juin 2019. DOI : <https://doi.org/10.4000/cdlm.5239>
- PROST B., 2004, « Marge et dynamique territoriale », *Géocarrefour* [En ligne], 79, 2, consulté le 17 mai 2018. DOI : <https://doi.org/10.4000/geocarrefour.695>
- PROST P., MAUCHIN I., BOERI E., « La Cité des Électriciens », s.l. : Éditions du Patrimoine, 2021, 56 p.
- PUAUX F., 2008, *Le Décor de cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma, Les petits cahiers, SCEREN-CNDP, 96 p.
- QUÉRIAT S., 2010, *La mise en tourisme de l'Ardenne belge (1850-1914). Genèse et évolution de l'espace touristique. Processus, acteurs et territoires*. Thèse de doctorat en histoire, art et archéologie soutenue à l'Université Libre de Bruxelles.
- QUIQUEREZ G., 2023, « Mesurer l'impact économique local des établissements d'enseignement supérieur français : une analyse critique », in *Revue d'économie régionale et urbaine* [En ligne], 3, pp. 461-474.
- RAUTENBERG M., VEDRINE C., VALLADARES L. (dir.), 2011, *L'imaginaire urbain dans les régions ouvrières en reconversion : le bassin stéphanois et le bassin minier du Nord Pas de Calais*. URL : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00666204/file/La_imaginaire_urbain_2.pdf
- RENARD-GRANDMONTAGNE C., 2015, « Du « Texas français » à une région « au cœur » de l'Europe : recompositions territoriales », *Bulletin de l'association de géographes français* [En ligne], 92-4, consulté le 8 juillet 2022. DOI : <https://doi.org/10.4000/bagf.1132>
- REY V., 1992, « L'Europe de l'Est, espace d'entre-deux », *Encyclopédie de Géographie* [En ligne], pp. 827-838. URL : <https://hal.science/hal-02885564>

- REYNAUD A., 1980, « Les rapports entre le centre et la périphérie : le coefficient de variation, technique simple de mesure de l'allométrie », *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims* [En ligne], 41-42, pp. 71-81. DOI : https://www.persee.fr/doc/tigr_0048-7163_1980_num_41_1_1083
- RILEY R., BAKER D., VAN DOREN C.S., 1998, « Movie induced tourism », *Annals of Tourism Research* [En ligne], 25, 4, pp. 919-935. DOI: [https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.1016/S0160-7383\(98\)00045-0](https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.1016/S0160-7383(98)00045-0)
- ROCHE T. et JUNGBLUT G., 2021, *Jean-Pierre et Luc Dardenne/Seraing, cinéma/paysages*, Liège : Yellow Now Côté Cinéma, Liège, 272 p.
- ROCHET B., 2011, « Esquisse d'une cinématographie wallonne : un cinéma identitaire ? », in Anne ROEKENS, Axel TIXHON (dir.), *Cinéma et crise(s) économique(s). Esquisses d'une cinématographie wallonne*, Namur : Presses universitaires de Namur, coll. Côté cinéma, pp. 15-28.
- ROEKENS A., TIXHON A. (dir.), 2011, *Cinéma et crise(s) économique(s). Esquisses d'une cinématographie wallonne*, Namur : Presses universitaires de Namur, coll. Côté cinéma, 144 p.
- ROESCH S., 2009, *The Experiences of Film Location Tourists*, Bristol: Channel View Publications, 248 p.
- ROGER A., 1997, *Court traité du paysage*, Paris : Gallimard, 199 p.
- ROSE G., 2001, *Visual Methodologies*, Londres : Sage Publications, 240 p.
- ROT G., 2019, *Planter le décor. Une sociologie des tournages*, Paris : Presses de Sciences Po, 372 p.
- ROUDOMETOF V., 2021, « Qu'est-ce que la glocalisation ? », *Réseaux* [En ligne], 3-3, 226-227, pp. 45-70, consulté le 13 août 2022. DOI : [10.3917/res.226.0045](https://doi.org/10.3917/res.226.0045)
- ROUIAÏ N., 2016, *Ciné-Géographie hongkongaise. Le Hong Kong cinématographique, outil du soft power chinois*. Thèse de géographie politique, culturelle et historique soutenue à l'Université Paris-Sorbonne- Paris 4, 446 p.
- ROUSSEAU M., 2011, *Vendre la ville (post)industrielle : capitalisme, pouvoir et politiques d'images à Roubaix et Sheffield (1945-2010)*. Thèse de doctorat en science politique, soutenue à l'Université Jean Monnet de Saint-Etienne.
- ROZENHOLC C., 2010, *Lire le lieu pour dire la ville : Florentin : une mise en perspective de Tel-Aviv dans la mondialisation (2005-2009)*. Thèse de doctorat en géographie soutenue à l'Université de Poitiers, 548 p.
- RUGGERI C., 2014, « Disneyland : un artifice urbain voué au plaisir », *Urbanités* [En ligne]. URL : <https://www.revue-urbanites.fr/3-disneyland-un-artifice-urbain-voue-au-plaisir/>
- RUGGERI C., 2020, *Atlas des villes mondiales*, Paris : Éditions Autrement, 96 p.
- SCATTON L., SCHMITZ S., 2016, « L'image de marque des villes wallonnes », *Belgeo* [En ligne], 1, consulté le 4 avril 2020 . DOI : <https://doi.org/10.4000/belgeo.18616>
- SCOTT ALLEN J., 2004, « Cultural-products industries and urban economic development. Prospects for Growth and Market contestation in Global Context », *Urban Affairs Review* [En ligne], 39, 4, pp. 461-490. DOI: <https://doi.org/10.1177/107808740326>
- SCOTT ALLEN J., 2005, *On Hollywood: The Place, The Industry*, Princeton/Oxford: Princeton University Press, 200 p.
- SEPULCHRE S. (dir.), 2011, *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles : De Boeck, 256 p.
- SHANI A., WANG Y., HUDSON S., GIL S.M., 2009, « Impacts of a historical film on the destination image of South America », *Journal of Vacation Marketing* [En ligne], 15, 3, p. 229-242. DOI: <https://doi.org/10.1177/135676670910426>
- SIPIERE D., COHEN A. J.-J.. (dir.), 2007, *Les autres arts dans l'art du cinéma*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 232 p.
- SOJCHER F., 1999, *La Kermesse héroïque du cinéma belge*, Paris : L'Harmattan, 3 tomes, 800 p.

- SOJCHER F., 2020, « Le cinéma belge comme laboratoire du cinéma européen : quels enjeux d'une politique européenne en matière de cinéma ? », *Mise au point* [En ligne], 13, consulté le 19 avril 2021. DOI : <https://doi.org/10.4000/map.4413>
- SOJCHER F., 2021, *Je veux faire du cinéma. Petit manuel de survie dans le septième art*, Bruxelles : Genèse Éditions, coll. Les Poches belges, 184 p.
- SOLIN P., 1999, « La ville peut-elle être une scène ? Cinéma et urbanisme », *Les Annales de la Recherche Urbaine* [En ligne], 85, pp. 71-77, consulté le 22 septembre 2023. URL : https://www.persee.fr/doc/ar_u_0180-930x_1999_num_85_1_2283
- SOULAGES F. (dir.), 2011, *La Ville et les Arts. À partir de Philippe Cardinali*, Paris : L'Harmattan, 361 p.
- STAIGER J., 1992, *Interpreting Films : Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton: Princeton University Press, 290 p.
- STASZAK J.-F., 2011, « La fabrique cinématographique de l'altérité. Les personnages de « Chinoises » dans le cinéma occidental », *Annales de géographie* [En ligne], 6, 682, pp. 577-603, consulté le 10 mai 2019. DOI : [10.3917/ag.682.0577](https://doi.org/10.3917/ag.682.0577)
- STASZAK J.-F., 2014, « Géographie et cinéma : modes d'emploi », *Annales de Géographie* [En ligne], 1-2, 695-696, pp. 595-604, consulté le 22 décembre 2018. DOI : [10.3917/ag.695.0595](https://doi.org/10.3917/ag.695.0595)
- STASZAK J.-F., 2021, « *Casablanca* : le film, la ville et les touristes. À propos du Rick's Café et de quelques autres simulacres in situ », *Annales de géographie* [En ligne], 5, 741, pp. 30-59. DOI : <https://doi.org/10.3917/ag.741.0030>
- STEELE J., 2020 [2018], *Francophone Belgian Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 228 p.
- STEELE J. 2021, « Gazing on Pas-de-Calais : The Romance and Nostalgie of « The Tourist's Gaze » in *Pas son genre* (Lucas Belvaux, 2014) », *InMedia* [En ligne], 9.1, consulté le 22 septembre 2023. DOI: <https://doi.org/10.4000/inmedia.2890>
- SUBRA P., 2007, *Géopolitique de l'aménagement du territoire*, Paris : Armand Colin, 327 p.
- TELLIER T., 2017, « Valoriser l'image du territoire régional. L'exemple du Nord-Pas-de-Calais (1974-1983) », *Revue du Nord* [En ligne], 4, 422, pp. 805-823. DOI : [10.3917/rdn.422.0805](https://doi.org/10.3917/rdn.422.0805)
- TERROLLE D., 2004, « La ville dissuasive : l'envers de la solidarité avec les sdf », *Espaces et sociétés* [En ligne], 1-2, 116-117, pp. 143-157, consulté le 25 octobre 2018. DOI : [10.3917/esp.116.0143](https://doi.org/10.3917/esp.116.0143)
- THALER R., SUNSTEIN C. R., *Nudge. Improving Decisions about Health, Wealth and Happiness*, New Haven & London: Yale University Press, 2008, 224 p.
- TUROK I., 2003, « Cities, Clusters and Creative Industries: The Case of Film and Television in Scotland », *European Planning Studies* [En ligne], 11-5, pp. 549-565, consulté le 23 septembre 2023. DOI: <https://doi.org/10.1080/09654310303652>
- TRUBY J., 2010, *L'Anatomie du scénario*, Paris : Nouveau Monde Éditions, 468 p.
- TUFFÉRY C., 2011, « Éric Rohmer, un « cinéographe » de la ville ? », *(e)space & fiction* [En ligne], consulté le 23 septembre 2023. URL : <https://spacefiction.fr/2011/06/01/eric-rohmer-a-geo-film-maker-of-town-eric-rohmer-un-geo-cinematographe-de-la-ville/>
- TZANELLI R., 2004, « Constructing the 'cinematic tourist' – The 'sign industry' of *The Lord of the Rings*, *Tourist studies* », 4, p. 21-42, consulté le 5 juillet 2021. DOI: <https://doi.org/10.1177/1468797604053077>
- TZANELLI R., 2007, *The Cinematic Tourist. Explorations in Globalization, Culture and Resistance*, Londres: Routledge, 200 p.
- URRY J., 1990, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Londres: SAGE Publications, 200 p.

- VAN DER HAEGEN H., BRULARD T., KESTELOOT C. & VANNESTE D. (1992), « Les villes », in Jacques DENIS, *Géographie de la Belgique*, Bruxelles : Crédit Communal, pp. 428-482.
- VAN DER MEERSCH, 2023 [1932], *La Maison dans la dune*, Culturea Éditions, 196 p.
- VAN WAERBEKE J., 1991, *Images d'espaces de la banlieue de Paris (XIX^e et XX^e siècles) : étude de géographie culturelle* VANDERMOTTEN C., 2011, « Les configurations de l'espace économique et la crise politique en Belgique », *EchoGéo* [En ligne], 15, consulté le 23 septembre 2023. DOI : <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.4000/echogeo.12359>
- VANHAMME M., LOUBON P., 2001, *Arts en friches : usines désaffectées : fabriques d'imaginaires*, Paris : Alternatives, 123 p.
- VERGOPOULOS H., BOURGATTE M., 2011, « Le ciné-tourisme comme pratique allographique », *Téoros*, 30-1, p. 99-107, consulté le 17 juillet 2010. URL : <http://journals.openedition.org/teoros/1197>
- VERJANS G., 2005, *La vie quotidienne à La Docherie. Un quartier populaire de Wallonie des années 20 à 60*, Bruxelles : Couleur livres, 166 p.
- VESCHAMBRE V., 2008, *Traces et mémoires urbaines. Enjeux sociaux de la patrimonialisation et de la démolition*, Rennes, PUR, 315 p.
- VESCHAMBRE V., 2014, « La cheminée d'usine entre « totem et tabou » : effacement versus appropriation d'un symbole du passé industriel », *L'Homme & la Société* [En ligne], 2, 192, pp. 49-68, consulté le 15 septembre 2018. DOI : [10.3917/lhs.192.0049](https://doi.org/10.3917/lhs.192.0049)
- Via Tourism Review*, 2018, « Représentations du tourisme au cinéma », 14. DOI : <https://doi.org/10.4000/viatourism.2885>
- WACKERMANN G. (dir.), 2016, *La France des marges*, Paris : Ellipses, 525 p.
- WADLOW P., 2021, « Des terrils « bleu Marine » : quelle place pour le Rassemblement national dans le bassin minier ? », *The Conversation*.
- WHEATLEY C., 2019, « The Third City: the Post Secular Space of the Dardenne Borthers'Seraing », *Film-Philosophy* [En ligne], 23, 3, pp. 264-281, consulté le 26 février 2021. URL : <https://www.euppublishing.com/doi/full/10.3366/film.2019.0116?role=tab>
- WINCKLER M., 2005, *Les Miroirs obscurs : grandes séries américaines d'aujourd'hui*, Au Diable Vauvert, 462p.
- WOLFF E., 2012, « Du Mexique à L'Île de la Réunion : Études de réception de deux telenovelas « créolisées » », *TV/Series* [En ligne], 2, consulté le 11 juin 2023. DOI : [10.4000/tvseries.1427](https://doi.org/10.4000/tvseries.1427)
- ZIEMNIAK P., 2017, *Exception française. De Vidocq au Bureau des légendes. 60 ans de séries*, Paris : Vendémiaire, 216 p.
- ZENEIDI-HENRY D., 2002, *Les SDF et la ville. Géographie du savoir-vivre*, Paris : Bréal, coll. D'autre part, 256 p.

Filmographie

De nombreuses œuvres sont mentionnées dans la thèse et en annexe. Celles qui sont regroupées ici reviennent à plusieurs reprises au cours de l'étude.

Longs métrages de fiction

(*ou films documentaires et courts-métrages ponctuellement intégrés dans la réflexion)

1917 (S. Mendes, 2019)
The 15 :17 to Paris/Le 15h17 pour Paris (C. Eastwood, 2018)
À l'origine (X. Giannoli, 2009)
L'Aimée * (A. Desplechin, 2007)
Australia (J.-J. Andrien, 1989)
L'Aveu (Costa-Gavras, 1970)
Bienvenue à Marly-Gomont (J. Rambaldi, 2016)
Bienvenue chez les Ch'tis (D. Boon 2008)
Le Brasier (E. Barbier, 1991)
C'est arrivé près de chez vous (R. Belvaux, A. Bonzel, B. Poelvoorde, 1992)
Ça commence aujourd'hui (B. Tavernier, 1999)
Cages (O. Masset-Depasse, 2008)
Calvaire (F. Du Welz, 2004)
La Ch'tite famille (D. Boon, 2018)
Chez Nous (L. Belvaux 2017)
Comme un bateau, la mer en moins (D. Ladoge, 1992)
Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle) (A. Desplechin, 1996)
Les Convoyeurs attendent (B. Mariage, 1999)
Le Corps de mon ennemi (H. Verneuil, 1976)
Cowboy (B. Mariage, 2005)
Décalage horaire (D. Thompson, 2002)
Déjà s'envole la fleur maigre (P. Meyer, 1960)
La Désintégration (P. Faucon, 2011)
Deux jours, une nuit (L. et J.-P. Dardenne, 2014)
Dikkenek (O. Van Hoofstadt, 2006)
Dunkirk/Dunkerque (C. Nolan, 2017)
Discount (L.-J. Petit, 2014)
Effacer l'historique (G. Kervern, B. Delépine, 2020)
Eldorado (B. Lanners, 2008)
L'Empire (B. Dumont, 2024)
L'Enfance nue (M. Pialat, 1969)
L'Enfant (L. et J.-P. Dardenne, 2005)
Les Fantômes d'Ismaël (A. Desplechin, 2017)
Le Far West (J. Brel, 1973)
La Femme flic (Y. Boisset, 1980)

The Fifth Estate/Le Cinquième Pouvoir (B. Condon, 2013)
La Fille inconnue (L. et J.-P. Dardenne, 2016)
Le Fils (L. et J.-P. Dardenne, 2002)
Flandres (B. Dumont, 2006)
La Forêt de mon père (V. Cratzborn, 2019)
Fumées (G. Benoît, A. Jaeger-Schmidt, 1930)
Gainsbourg (vie héroïque) (J. Sfar, 2010)
Le Gamin au vélo (L. et J.-P. Dardenne, 2011)
Les Géants (B. Lanners, 2011)
Germinal (Y. Allégret, 1963)
Germinal (C. Berri 1993)
Germinal (A. Capellani 1913)
Grand Froid (G. Pautonnier, 2017)
Le Grand paysage d'Alexis Droeven (J.-J. Andrien, 1981)
La Guerre des Lulus (Y. Samuëll, 2023)
Guardians of the Galaxy/Les Gardiens de la Galaxie (J. Gunn, 2014)
Gueules noires (M. Turi, 2023)
Hadewijch (B. Dumont, 2009)
Happy End (M. Haneke, 2017)
L'Hermine (C. Vincent, 2015)
Hors Satan (B. Dumont, 2013)
Le Huitième Jour (J. Van Dormael, 1996)
L'humanité (B. Dumont, 1999)
Inguélézi (F. Dupeyron, 2004)
Les Invisibles (L.-J. Petit, 2019)
Je ne suis pas un salaud (E. Finkiel, 2016)
Je pense à vous (L. et J.-P. Dardenne, 1992)
Jeanette, l'enfance de Jeanne d'Arc (B. Dumont, 2017)
Le Jeune Ahmed (L. et J.-P. Dardenne, 2019)
Jeux d'enfants (Y. Samuëll, 2003)
Joyeux Noël (C. Carion, 2005)
Karnaval (T. Vincent, 1999)
Largo Winch 2 (J. Salle, 2011)
Lust for Life/La Vie passionnée de Vincent Van Gogh (V. Minnelli, 1956)
Ma Loute (B. Dumont, 2016)
Ma part du gâteau (C. Klapisch, 2011)
Mine de rien (M. Mlekuz 2020)
*Misère au Borinage** (H. Storck, J. Ivens, 1933)
Mon ket (F. Damiens, 2018)
Nord (X. Beauvois, 1991)
Pas son genre (L. Belvaux, 2014)
Passe ton Bac d'abord (M. Pialat, 1978)
Pierre et Djemila (G. Blain, 1987)
Les Pires (L. Akoka, R. Gueret, 2022)
Le Point du jour (L. Daquin, 1949)
Présumé coupable (V. Garenq, 2011)
Le Prix du passage (T. Binisti, 2023)
La prochaine fois je viserai le cœur (C. Anger, 2014)
La Promesse (L. et J.-P. Dardenne, 1996)
Quand la mer monte (Y. Moreau, 2004)

La Raison du plus faible (L. Belvaux, 2006)
Rien à déclarer (D. Boon, 2010)
Rosetta (L. et J.-P. Dardenne, 1999)
Roubaix une lumière (A. Desplechin, 2019)
Saint-Omer (A. Diop, 2022)
Si on chantait (F. Maruca, 2021)
Le Silence de Lorna (L. et J.-P. Dardenne, 2008)
Le soleil de trop près (B. Carnaille, 2022)
Sous le soleil de Satan (M. Pialat, 1987)
Toto le héros (J. Van Dormael, 1991)
La Tragédie de la Mine (G. W. Pabst, 1932)
Trois souvenirs de ma jeunesse (A. Desplechin, 2015)
Les Tuche 5 (J.-P. Rouve, 2025)
Ultranova (B. Lanners, 2005)
Un clair de lune à Maubeuge (J. Chérasse, 1962)
Un conte de Noël (A. Desplechin, 2008)
Un soir, un train (A. Delvaux, 1968)
Le Vélo de Ghislain Lambert (P. Harel, 2001)
La Vie de Jésus (B. Dumont, 1997)
La Vie d'Adèle : chapitres 1 et 2 (A. Kechiche, 2013)
La Vie est un long fleuve tranquille (E. Chatiliez, 1988)
La Vie rêvée des anges (E. Zonka, 1998)
*Visages, villages** (A. Varda, JR, 2017)
Les Visiteurs 3, La Révolution (J.-M. Poiré, 2016)
Week-end à Zuydcoote (H. Verneuil, 1964)
Welcome (P. Lioret, 2009)
Zombillenium (A. de Pins, A. Ducord, 2017)

Séries télévisées

1985 (W. Wallyn, 2023)
Les Aventures du jeune Voltaire (G.-M. Benamou, 2021)
Baraki (saisons 1 et 2, F. De Loof, P. Ninane, J. Vargas, depuis 2021)
Baron Noir (saisons 1, 2 et 3, E. Benzekri, J.-B. Delafon, 2016-2020)
Capitaine Marleau (J. Dayan, E. Marpeau, depuis 2015)
Les Chicons (saisons 1 et 2, M. Zonnenberg, 2017-2020)
Coincoin et les Z'inhumains (B. Dumont, 2018)
Commissaire Magellan (10 saisons, L. Mondy, 2009-2021)
La Compagnie des glaces (D. Carayon, 2007)
Des gens bien (saison 1, S. Bergmans, M. Donck, B. d'Aoust, 2023)
Ennemi Public (saisons 1, 2 et 3, A. Bours, F. Castadot, G. de Voghel, M. Frances, C. Yates, 2016-2023)
Les Galapiats/Le Trésor du château sans nom (P. Gaspard-Huit, 1969)
Germinal (J. Lilti, 2021)
L'Homme du Picardie (J. Ertaud, 1968)
HPI (S. Carré, A. Chegaray-Breugnot, N. Jean, depuis 2021)
Les Invisibles (O. Norek, C. Mouchart, P. Tringale, depuis 2021)
Jeux d'influence (saison 1, J.-X. de Lestrade, A. Lacomblez, 2019).
Kepler(s) (J.-Y. Arnaud, Y. Legave, 2019)
Maria Vandamme (J. Ertaud, 1989)
Meurtres à... (depuis 2013)

Les Misérables (A. Davies, 2018)
The Missing (saisons 1 et 2, J. Williams, H. Williams, 2014-2016)
Mr Right (Li Xiao, Zhang Yingji, 2018)
Les Oubliées (H. Hadmar, M. Herpoux, 2008)
Les Papillons noirs (B. Merle, O. Abbou, 2022)
Les Petits Meurtres d'Agatha Christie (saisons 1, 2 et 3, A. Giafferi, M. Magellan, 2009-2024)
P'tit Quinquin (B. Dumont, 2014)
Les Rivières Pourpres (4 saisons, J.-C. Grangé, 2018-2022)
Sambre (A. Géraud, M. Herpoux, 2023)
Les Témoins (saisons 1 et 2, M. Herpoux, H. Hadmar, 2015-2017)
Trentenaires (C. Didion, M. Pasque, 2023)
La Trêve (saisons 1 et 2, B. d'Aoust, S. Bergmans, M. Donck, 2016-2018)
Tunnel (saison 1, M. Barker, 2013)
La Vie devant elles (saisons 1 et 2, D. Franck, S. Osmont, 2015-2017)
The Walking dead: Daryl Dixon (saison 2, D. Zabel, 2025)
Zone blanche (saisons 1 et 2, M. Missoffe, 2017-2019)

Table des cartes

Carte 1 : La production de films de long métrage dans le monde	29
Carte 2 : Le Nord-Pas-de-Calais « en marge » de la mondialisation ?	109
Carte 3 : L'inégale marginalité du Nord-Pas-de-Calais selon le critère et l'échelle d'observation adoptés	111
Carte 4 : Chômage et espérance de vie en Wallonie	119
Carte 5 : Les jalons de la réflexion (œuvres et marges clés de l'étude)	138
Carte 6 : Répartition et dynamiques des lieux de tournage de films dans le Nord et le Pas-de-Calais	182
Carte 7 : Les tournages de films en Wallonie	185
Carte 8 : Les densités de population en Wallonie, 2022	186
Carte 9 : Revenu moyen dans les trois communes qui attirent le plus de tournages au sein de la province de Liège	193
Carte 10 : Les tournages de séries dans le Nord-Pas-de-Calais	206
Carte 11 : L'ancrage régional des <i>Petits Meurtres d'Agatha Christie</i>	210
Carte 12 : Les tournages de séries TV en Wallonie	211
Carte 13 : Les lieux de tournage wallons des seules séries du Fonds de la Fédération Wallonie-Bruxelles/RTBF depuis 2013	229
Carte 14 : Les établissements de la filière Images dans les Hauts-de-France	248
Carte 15 : La formation aux métiers de l'image dans les Hauts-de-France	249
Carte 16 : Les Hauts-de-France, terre favorable aux tournages	252
Carte 17 : Le Pôle Image de Liège	254
Carte 18 : La Wallonie, région de production audiovisuelle et cinématographique	257
Carte 19 : Le réseau CineRegio	262
Carte 20 : <i>Germinal</i> (C. Berri, 1993), un espace de tournage multipolaire à l'échelle du Bassin minier	281
Carte 21 : Le terrain d'étude de Quiévrechain, août 2020	337
Carte 22 : Une représentation de la ville du Nord inégalitaire dans <i>La Vie est une long fleuve tranquille</i>	383
Carte 23 : Le Seraing filmique des Dardenne	390
Carte 24 : Les lieux de tournage de la série <i>La Trêve</i> (saison 1)	433
Carte 25 : Bailleul, pôle de tournage des premiers films de Bruno Dumont	522
Carte 26 : Les tournages de fictions dans les régions françaises en 2019	548
Carte 27 : Le tournage de <i>La Trêve</i> , vecteur de requalification de la marge à Sainte-Ode ?	577
Carte 28 : L'émergence d'un second noyau urbain en périphérie de Wallers	591
Carte 29 : Arenberg Creative Mine ou comment le cinéma permet d'affirmer l'insuffler de la centralité dans un espace en marge	600
Carte 30 : Tourcoing, pôle émergent des tournages <i>off location</i> dans la région Hauts-de-France ?	613
Carte 31 : Cartographie amateur des lieux de tournage de <i>Dunkerque</i>	636
Carte 32 : Les lieux de tournage suggérant « le Nord » dans les films de Dany Boon	651
Carte 33 : La ville imaginaire de Bergues suggérée par <i>Bienvenue chez les Ch'tis</i>	653
Carte 34 : La construction d'un espace touristique sur la frontière franco-belge impulsé par le film <i>Rien à déclarer</i>	664

Carte 35 : le « Pays de Courquain »	667
Carte 36 : Les festivals en lien avec le cinéma ou la fiction audiovisuelle dans le Nord-Pas-de-Calais et en Wallonie	688
Carte 37 : Répartition des actions soutenues et associées à Séries Mania lors de chaque édition (2019-2021)	693
Carte 38 : L'itinéraire du circuit « Roubaix fait son cinéma » en 2019	713
Carte 39 : Circuit ciné-touristique et valorisation du patrimoine lillois	730
Carte 40 : Le pari de Dunkerque : passer du ciné-tourisme à l'affirmation d'un tourisme de mémoire	746

Table des figures

Figure 1 : La chronologie des médias en France	34
Figure 2 : Les territoires du ciné-tourisme	47
Figure 3 : Un site Internet au service des ciné-touristes	49
Figure 4 : De la périphérie à la marge	78
Figure 5 : De la marge au haut lieu ciné-touristique : Dark Hedges (Irlande du Nord)	101
Figure 6 : Nombre de films tournés dans le Nord-Pas-de-Calais	156
Figure 7 : Le tournage de <i>Fumées</i> à Bruay en 1929 : un « événement » à l'échelle locale	158
Figure 8 : Le Bassin minier suggéré à partir du village d'Herceghalom, aux portes de Budapest	161
Figure 9 : Répartition des jours de tournage des films français par année entre 2003 et 2017	163
Figure 10 : L'évolution de la production annuelle nationale de films en France	165
Figure 11 : Nombre de tournages dans le Nord-Pas-de-Calais selon le type de production	165
Figure 12 : L'improbable tropicalité du Nord : <i>Gainsbourg (vie héroïque)</i> (2010)	166
Figure 13 : L'évolution du nombre de films tournés en Wallonie	168
Figure 14 : Le nombre de séries tournées dans le Nord-Pas-de-Calais	175
Figure 15 : Le nombre de séries tournées en Wallonie	178
Figure 16 : La communication autour du nombre de jours de tournages croissant à Roubaix	188
Figure 17 : La Cité de Droixhe, décor de <i>La Raison du plus faible</i> de Lucas Belvaux (2005)	192
Figure 18 : La fosse de Wallers-Arenberg encore en friche, lieu de tournage de <i>Comme un bateau la mer en moins</i> (D. Ladoge, 1992)	197
Figure 19 : Tournage sur le chantier (<i>À l'origine</i> , X. Giannoli, 2009)	198
Figure 20 : Les interstices de Seraing comme refuges	201
Figure 21 : Un bâtiment industriel abandonné sur un quai de la Meuse : « une sorte de grotte où [le personnage de Bruno] s'est inventé un monde »	203
Figure 22 : La répartition du financement définitif des films d'initiative française	214
Figure 23 : Film France, promoteur de la France et de ses territoires comme terres de tournage	220
Figure 24 : Les parts belge et étrangères dans le budget des longs métrages reconnus par la Fédération Wallonie-Bruxelles	222
Figure 25 : Répartition du financement belge des films agréés par le CCA en 2021	223
Figure 26 : Nombre de films et de fictions TV agréés par la Fédération Wallonie-Bruxelles bénéficiaires du <i>Tax Shelter</i>	225
Figure 27 : Le rôle et les moyens du Centre du cinéma et de l'audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles	227
Figure 28 : La diversité des acteurs impliqués dans le financement d'une œuvre : <i>Eldorado</i> (B. Lanners, 2008)	231
Figure 29 : L'évolution du nombre de jours de tournage de longs métrages français par zones (2009-2019)	233
Figure 30 : Le rôle de Pictanovo dans les Hauts-de-France	235

Figure 31 : L'évolution du montant du fonds d'aide de Pictanovo à la production cinématographique et audiovisuelle	236
Figure 32 : La quête régulière de décors singuliers dans la région	238
Figure 33 : L'organisation de Wallimage	242
Figure 34 : Les aides demandées au bureau des tournages CLAP	243
Figure 35 : De la demande de tournage au tournage effectif	244
Figure 36 : La base de décors de Wallimage	245
Figure 37 : <i>HPI</i> , un succès populaire auquel la Pictanovo est associé	246
Figure 38 : Les décors recensés dans les Hauts-de-France en 2021, par siècle	247
Figure 39 : La promotion des pôles d'excellence de la région par Pictanovo	250
Figure 40 : Un nouveau pôle à venir : les studios de l'Union à Tourcoing	251
Figure 41 : La promotion de l'éco-tournage	262
Figure 42 : La cellule cinéma de Dunkerque	267
Figure 43 : La promotion des décors dunkerquois par la cellule cinéma	268
Figure 44 : Dunkerque pour évoquer Calais dans la série <i>Kepler(s)</i>	269
Figure 45 : Le volet cinéma vanté au sein du bilan du maire sortant de Dunkerque	270
Figure 46 : Des friches urbaines dans les catalogues de décors	273
Figure 47 : La place des marges au sein des décors recensés dans les Hauts-de-France	274
Figure 48 : Les décors recensés par Wallimage (province du Hainaut)	277
Figure 49 : Quelques types de configurations spatiales des tournages	280
Figure 50 : Le Fort de Seclin transformé en coron dans la série <i>Germinal</i>	286
Figure 51 : Modèle de demande d'autorisation de tournage suggéré par Film France	291
Figure 52 : La carte de la commune fictive de Heiderfeld dans <i>La Trêve</i>	298
Figure 53 : Le viaduc de Conques, lieu clé de la série <i>La Trêve</i>	298
Figure 54 : La reconstitution d'une « jungle » dans la série <i>Kepler(s)</i>	300
Figure 55 : Quand le décor se mêle au paysage du quotidien : le faux commissariat de Roubaix (<i>Roubaix, une lumière</i>)	300
Figure 56 : Le plateau de <i>Germinal</i> vu par le dessinateur Cabu dans <i>Charlie Hebdo</i> : vers une artialisation du regard porté sur les marges minières ?	305
Figure 57 : Le suivi du tournage de <i>Dunkerque</i> dans la presse régionale	307
Figure 58 : Partir du territoire pour penser l'espace fictionnel : la cartographie de Zola dont Berri s'inspire	310
Figure 59 : De la figuration à la visibilité mondiale	311
Figure 60 : Habiter un décor : la maison de « Madame Bailleul » dans <i>Bienvenue chez les Ch'tis</i>	312
Figure 61 : Le décor de <i>Germinal</i> , de sa conception à son habitation éphémère	314
Figure 62 : La construction d'une galerie de mine pour <i>Germinal</i> (le film puis la série)	315
Figure 63 : L'information aux riverains	320
Figure 64 : Les réactions au tournage de la série <i>Germinal</i> à Fresnes-sur-Escaut sur les réseaux sociaux	324
Figure 65 : Les réseaux sociaux, lieux d'échanges sur le tournage en cours (<i>Mine de rien</i> à Loos-en-Gohelle)	325
Figure 66 : Voyage dans le temps à Malo-les-Bains pendant le tournage de <i>Dunkerque</i>	327
Figure 67 : L'affiche du film <i>Si on chantait</i> ou l'introduction de références musicales au sein d'une ville en crise	333
Figure 68 : L'appel de la municipalité de Quiévrechain à « jouer le jeu » pendant le tournage	340

Figure 69 : Le tournage comme instrument de promotion de l'action municipale ?	346
Figure 70 : La recomposition en cours des paysages miniers dans le film <i>Germinal</i> (1912)	364
Figure 71 : La lutte pour la patrimonialisation des espaces miniers dans <i>Mine de rien</i> (2020)	368
Figure 72 : La mine de <i>Zombillénium</i> (inspirée de la fosse Delloye)	369
Figure 73 : La déambulation le long des quais industrialisés de la Meuse : un passage obligé dans le cinéma des Dardenne ?	392
Figure 74 : Nombre de films (centrés) sur la dyade franco-belge	403
Figure 75 : La frontière franco-belges dans les affiches de films	404
Figure 76 : La frontière franco-belge dans la série <i>Des Gens bien</i>	406
Figure 77 : La matérialisation de la frontière dans la série <i>Des Gens bien</i>	407
Figure 78 : La « frontière exotique »	409
Figure 79 : L'entrée dans la marge (<i>Comme un bateau, la mer en moins</i>)	413
Figure 80 : L'animation de Kinshasa contre la grisaille du Nord dans <i>Bienvenue à Marly-Gomont</i>	414
Figure 81 : La stigmatisation transformée en marqueur identitaire dans la série <i>Baraki</i>	418
Figure 82 : valorisation des marges rurales et dévalorisation de la marge urbaine dans <i>Eldorado</i>	428
Figure 83 : une web-série « bien du Nord » : <i>Les Chicons</i>	430
Figure 84 : Partir des clichés pour mettre en valeur le dynamisme du territoire	450
Figure 85 : Les Belges francophones et leur regard sur le cinéma belge francophone	451
Figure 86 : La promotion de l'image du Nord-Pas-de-Calais dans les années 1980	453
Figure 87 : <i>Bienvenue chez les Ch'tis</i> et l'évolution de la perception du Nord-Pas-de-Calais	455
Figure 88 : L'impact incertain de <i>Bienvenue chez les Ch'tis</i> sur la fréquentation touristique régionale	456
Figure 89 : Le cinéma de Bouli Lanners : un autre regard sur la Wallonie	464
Figure 90 : Analyse des commentaires de la série <i>La Trêve</i> déposés sur AlloCiné	467
Figure 91 : Cinéma, clichés et identité régionale	469
Figure 92 : Une reconnaissance des séries belges francophones au sein du public de la Fédération Wallonie-Bruxelles	473
Figure 93 : La mise en abyme d'un tournage dans la marge (<i>Les Pires</i> , 2021)	478
Figure 94 : <i>Les Pires</i> , une invisibilisation à l'écran de la requalification de la marge urbaine ?	481
Figure 95 : La curiosité du public des films de Dany Boon pour la ville de Bergues et pour le village d'Oudezeele	476
Figure 96 : La visibilité internationale de Bergues	485
Figure 97 : La promotion d'une Bergues imaginaire	486
Figure 98 : La publicité internationale pour « Dunkerque »	493
Figure 99 : La promotion de la marque « Dunkerque »	494
Figure 100 : En communion face au paysage (<i>Hors Satan</i> , 2011)	512
Figure 101 : L'affiche du film <i>Le Soleil de trop près</i> : l'art s'immisce dans le regard porté par le personnage de Basile sur le ciel roubaisien	514
Figure 102 : L'artialisation du paysage industriel et minier wallon dans le cinéma belge	516
Figure 103 : Image promotionnelle en faveur de <i>Trentenaires</i> : Charleroi, toile de fond et espace vécu des personnages d'une série familiale	519
Figure 104 : Bailleul vue par les spectateurs de <i>La Vie de Jésus</i>	523

Figure 105 : Quand Calais devient le symbole de la France dans <i>The Simpsons</i>	527
Figure 106 : La promotion d'un univers fictionnel à Calais (carte postale, 2021)	528
Figure 107 : Une dénonciation politique du nouvel imaginaire cinématographique de Calais	529
Figure 108 : Les dépenses de production consacrées au tournage des films de fiction	540
Figure 109 : Le montant annuel des aides Pictanovo et les dépenses générées par les œuvres soutenues, en euros	541
Figure 110 : Montant des aides de Wallimage et retombées économiques en Wallonie en 2019, en euros	544
Figure 111 : L'évaluation des retombées économiques locales des tournages par le CNC	549
Figure 112 : La communication sur l'attractivité de Roubaix en matière de tournages	553
Figure 113 : <i>HPI</i> , vitrine de la métropole lilloise ?	544
Figure 114 : Des festivals qui confortent la renommée de Lille comme ville de cinéma et de séries	554
Figure 115 : Le tournage comme invitation à la redécouverte du territoire du quotidien	558
Figure 116 : Les différents usages de la friche par le cinéma et les séries	563
Figure 117 : Des friches en toile de fond dans la série <i>La Vie devant elles</i> et <i>Sambre</i>	564
Figure 118 : La friche industrielle comme décor médiatisé	565
Figure 119 : La friche Le Blan-Lafont dans la série <i>Les Oubliées</i>	566
Figure 120 : La cité des électriciens dans <i>Bienvenue chez les Ch'tis</i>	567
Figure 121 : L'ancien site sidérurgique de Carsid à Charleroi, lieu de tournage de <i>Lago Winch 2</i> (2020)	567
Figure 122 : La fosse Arenberg en cours de reconversion dans la série <i>La Vie devant elles</i>	568
Figure 123 : L'art comme manière de ranimer la cité des électriciens (Bruay-la-Buissière)	571
Figure 124 : Une friche hospitalière comme décor et haut lieu de la série <i>La Trêve</i>	576
Figure 125 : Une friche industrielle exploitée et valorisée par la série <i>HPI</i>	582
Figure 126 : La gare de Liège-Guillemins, un décor convoité par le cinéma	586
Figure 127 : Leçon d'urbanisme dans <i>C'est arrivé près de chez vous</i>	589
Figure 128 : Arenberg Creative Mine, pôle d'excellence dans les domaines du cinéma, de l'audiovisuel et de l'image numérique	595
Figure 129 : Le nombre de tournages accueillis sur le site d'Arenberg Creative Mine	602
Figure 130 : La part des tournages à Arenberg Creative Mine (films, séries et documentaires) mettant en image le patrimoine minier	605
Figure 131 : TV Factory : l'échec d'un studio majeur au cœur de la Wallonie	620
Figure 132 : Esthétique des décors industriels dans <i>Peaky Blinders</i>	628
Figure 133 : La fresque au service de l'ancrage d'un univers fictif dans la ville	630
Figure 134 : La découverte d'Arenberg en autonomie et la place du cinéma	641
Figure 135 : L'invitation à découvrir les décors de la série <i>Peaky Blinders</i>	645
Figure 136 : L'impact de la série <i>Germinal</i> sur la fréquentation touristique d'Arenberg Creative Mine	648
Figure 137 : Le « Ch'ti tour » de Bergues	652
Figure 138 : La fréquentation annuelle du Ch'ti Tour à Bergues (en nombre de visites)	654
Figure 139 : La mémoire de <i>Bienvenue chez les Ch'tis</i> à la Cité des Électriciens	670
Figure 140 : Une série chinoise tournée en Belgique, <i>Mr Right</i>	676
Figure 141 : Thuin : du lieu de tournage de <i>Mr Right</i> au lieu ciné-touristique	678

Figure 142 : La redécouverte des traces de <i>La Vie est un long fleuve tranquille</i> à Villeneuve d'Ascq	680
Figure 143 : La quête de traces et de souvenirs d'un tournage oublié	682
Figure 144 : La commémoration du film <i>Australia</i> à Verviers	685
Figure 145 : Le film, promoteur de la station de Zuydcoote	686
Figure 146 : La fréquentation du festival Séries Mania	691
Figure 147 : L'immersion de l'imaginaire sériel dans l'espace lillois pendant le festival Séries Mania	692
Figure 148 : La promotion de Wallywood	708
Figure 149 : Repérer les lieux de tournage et faire du ciné-tourisme grâce à Wallywood	709
Figure 150 : Entre ciné-tourisme et urbex	715
Figure 151 : La RTBF et ses cartes au service du ciné-tourisme	718
Figure 152 : Un placement patrimonial filmique : la Villa Cavrois dans <i>Baron Noir</i> et le Typhonium dans <i>Ma Loute</i>	727
Figure 153 : Le cinéma au service de la restauration du beffroi de Bergues	732
Figure 154 : <i>Ma Loute</i> , vitrine d'un patrimoine naturel menacé : la baie de la Slack	733
Figure 155 : Une série propice à de nouveaux regards sur la gare des houillères de Fresnes-sur-Escaut	738
Figure 156 : Visages, villages : une démarche de patrimonialisation par la photographie et le cinéma	741
Figure 157 : Du film à la redécouverte de la frontière franco-belge à Hirson/Macquenoise	743
Figure 158 : Programme des événements organisés autour de l'opération Dynamo à Dunkerque (été 2017)	745
Figure 159 : L'intégration de la fausse Poste de Bergues dans un projet immobilier	752

Table des tableaux

Tableau 1 : La place des séries parmi les cent meilleures audiences à la télévision française et belge	64
Tableau 2 : Des cinéastes belges qui tournent en Wallonie	173
Tableau 3 : Les fictions audiovisuelles françaises bénéficiaires du CIA tournées dans les Hauts-de-France en 2021	218
Tableau 4 : Classement des régions françaises en fonction du soutien financier apporté à la fiction audiovisuelle (en 2020)	237
Tableau 5 : Les formes possibles de la communication municipale autour du tournage (le cas de <i>Dunkerque</i>)	308
Tableau 6 : Les films tournés dans le Nord-Pas-de-Calais depuis les années 1980 ayant généré le plus d'entrées au cinéma	358
Tableau 7 : Les films « belges francophones » les plus connus de la population belge francophone	359
Tableau 8 : La mine, élément central des tournages dans les deux régions ?	362
Tableau 9 : Les 12 séries du Fonds FWB-RTBF diffusées (en mai 2023) et ancrées en Wallonie	432
Tableau 10 : La perception du « décor » wallon par les spectateurs du film <i>Eldorado</i> (B. Lanners, 2008)	465
Tableau 11 : Les aides obtenues par quelques films et séries et les dépenses qu'ils ont générées sur le territoire	542
Tableau 12 : Les studios de tournage en Wallonie et dans le Nord-Pas-de-Calais	622
Tableau 13 : Les films et séries qui « induisent » du tourisme dans les deux régions étudiées	703
Tableau 14 : Conseils aux acteurs des territoires pour tirer profit des tournages	705

Table des photographies

Photographie 1 : Un paysage « créé » et popularisé à l'échelle mondiale par le cinéma : la Monument Valley (depuis John Ford Point)	41
Photographie 2 : Les lettres de « Marseille » sur la colline de Grand Littoral pour la sortie de la série Netflix	99
Photographie 3 : La mise en scène de l'Artois en guerre à Bucarest (<i>Joyeux Noël</i>)	162
Photographie 4 : Les non-lieux, décors majeurs de <i>Rosetta</i> (J.-P. et L. Dardenne, 1999)	202
Photographie 5 : La zadisation fictive d'une ferme cominoise	209
Photographie 6 : Le quartier du Média Shopping Liège et du PII, un quartier en recomposition	254
Photographie 7 : Des marges dunkerquoises intégrées dans le tournage de <i>Baron Noir</i>	265
Photographie 8 : La transformation en décor pendant le tournage de <i>Dunkerque</i>	316
Photographie 9 : Le plateau de tournage de <i>Si on chantait</i> à Quiévrechain	318
Photographie 10 : Une forme de ciné-tourisme dès le moment du tournage ?	329
Photographie 11 : Lieu de tournage et lieu d'exposition de véhicules anciens	331
Photographie 12 : Observation du tournage d'une scène de <i>Si on chantait</i> sur la place Salengro à Quiévrechain	335
Photographie 13 : La friche de l'ancienne usine Sofranor (à gauche) et la manière dont elle apparaît dans le film	338
Photographie 14 : Souvenirs et reliques d'un décor disparu : celui du « Voreux » à Paillencourt	342
Photographie 15 : L'une des rues évoquées dans le cinéma des Dardenne : la rue Molinay à Seraing	390
Photographie 16 : L'association de la région Hauts-de-France à l'univers des séries	474
Photographie 17 : Un « décor » dont les habitants entendent rester à l'abri des regards	489
Photographie 18 : « Nouvel esprit » et nouvelle image pour Dunkerque	495
Photographie 19 : Le Dragon de Calais	528
Photographie 20 : L'ancienne banque de France de Lens devenue un espace consacré à la pop culture	575
Photographie 21 : Le retour à la marge de la friche hospitalière de Sainte-Ode	577
Photographie 22 : Le pôle de tournage des <i>Petits Meurtres d'Agatha Christie</i> dans une marge lensoise	579
Photographie 23 : La friche Le Blan, au cœur d'un quartier encore marqué par l'enfrichement	581
Photographie 24 : En marge du cinéma des Dardenne : la nouvelle entrée de ville de Seraing	588
Photographie 25 : Les traces de <i>Germinal</i> sur le site d'Arenberg Creative Mine	593
Photographie 26 : Le cinéma, fil directeur des transformations du site d'Arenberg Creative Mine	594
Photographie 27 : Entre musée de la Mine et musée du film <i>Germinal</i>	639
Photographie 28 : L'entrée dans la galerie de mine/dans un décor de cinéma	643

Photographie 29 : Une visite touristique qui intègre nécessairement une évocation du cinéma et des tournages	643
Photographie 30 : La fausse Poste de Bergues, haut lieu ciné-touristique	656
Photographie 31 : L'office de tourisme berguois, espace ciné-touristique	657
Photographie 32 : Traces de la « ch'timisation » de l'espace urbain berguois	657
Photographie 33 : La mise en (ciné)tourisme de l'ancienne Place du Val d'Oise (Momignies)	663
Photographie 34 : L'entrée dans Courquain	666
Photographie 35 : La mise en tourisme des lieux de tournage de <i>Dunkerque</i>	672
Photographie 36 : Les photographies prises lors du tournage de <i>Dunkerque</i> , le long de la promenade sur la digue de Mer	673
Photographie 37 : L'exposition des décors du film à Dunkerque	674
Photographie 38 : La mémoire de Van Gogh (et de Kirk Douglas) sur la friche minière de Marcasse	683
Photographie 39 : La mémoire de <i>Week-end à Zuydcoote</i> dans la ville	687
Photographie 40 : Sur les traces de la série <i>Les Petits Meurtres d'Agatha Christie</i> à Tourcoing	696
Photographie 41 : Le studio de tournage et la visite des décors des <i>Petits Meurtres d'Agatha Christie</i> à Lens	697
Photographie 42 : Les panneaux d'entrée dans Marly-Gomont	707
Photographie 43 : Un patrimoine minier révélé par la série <i>Germinal</i> : la gare des houillères de Fresnes-sur-Escaut	737
Photographie 44 : Un lieu de mémoire favorisé par le film <i>Joyeux Noël</i>	747

Table des encadrés

Encadré 1 : Les formes de l'image territoriale	447
Encadré 2 : Charleroi dans la série <i>Trentenaires</i>	520
Encadré 3 : Les différentes formes du « placement territorial filmique » au sein des films et séries tournés dans le Nord-Pas-de-Calais et en Wallonie	538
Encadré 4 : Un retour en grâce des studios en France.	617

Annexes

Annexe 1 : Modes de collecte des données et des informations (récapitulatif)

Annexe 2 : Liste des films et séries tournés dans le Nord-Pas-de-Calais et en Wallonie

Annexe 3 : Entretien avec Benjamin d’Aoust, réalisateur et scénariste belge (*La Trêve, Des gens bien*)

Annexe 4 : Enquête menée dans la commune de Quiévrechain lors du tournage du film *Si on chantait* (Maruca, 2021)

Annexe 5 : Enquête menée auprès des riverains du site Arenberg Creative Mine (août 2021)

Annexe 6 : L’effet *Germinal* sur la fréquentation touristique du site d’Arenberg Creative Mine. Enquête menée à l’automne 2021.

Annexe 7 : Les jeunes et les œuvres tournées dans le nord de la France

Annexe 1

Modes de collecte des données et des informations (récapitulatif)

Ouvrages et articles scientifiques	<i>Cf. bibliographie</i>
Films et séries tournés dans les deux régions, génériques	<i>Cf. filmographie</i>
Bonus de DVD (entretiens avec les cinéastes, <i>making-of</i>)	<i>Cf. Notes de bas de page</i>
Films documentaires	David ANDRE, <i>Chante ton Bac d'abord</i> (2014), Bertille BAK, <i>Faire le mur</i> (2008), Mariane KEPFER, <i>Man muss sich beeilen, alles verschwindet/Bernd & Hilla Becher</i> (2006), Nicolas KLOTZ, <i>L'héroïque Lande</i> (2018), Simon PILAN, <i>Pile, permis de démolir</i> (2019), Frédéric SOJCHER, <i>Cinéastes à tout prix</i> (2004).
Dossiers de presse	<i>Cages, Gainsbourg, vie héroïque, Grand Froid, Les Pires, Si on chantait, Le Soleil de trop près</i>
Sources premières	<i>Les données précises sont citées dans les notes de bas de page.</i>
Données économiques, démographiques, touristiques et cartographiques	INSEE, Commission européenne (Eurostat), IWEPS, ONEM, In BW, STATBEL, CESER Hauts-de-France, CETE Nord-Picardie, DREAL Nord-Pas-de-Calais, Baromètre des territoires, Fédération Wallonie-Bruxelles, Comité régional du tourisme et des congrès (Hauts-de-France), Observatoire wallon du tourisme, Hainaut Développement, IGN, Atlas numérique de la Belgique, Géoportail de la Wallonie, cartothèque de la région Hauts-de-France.
Données relatives à la production audiovisuelle et cinématographique	UNESCO, CNC, Fédération Wallonie-Bruxelles, Champ de l'audiovisuel (le portail statistique), Audiens (étude emploi cinéma et tourisme), Film Paris Région, Film France, Unifrance, Belfilm (belfilm.be)
Textes règlementaires et législatifs	Journal officiel de la République française, Legifrance.gouv.fr, Journal officiel de l'Union européenne, règlements de l'Union européenne, règlements de Wallimage et de Pictanovo...
Sites Internet d'organismes institutionnels, culturels	Ministère de la Culture, CNC, Pictanovo, Wallimage, Fédération Wallonie-Bruxelles/Commission de sélection des films, Screenflanders, CLAP, BATCH, Séries Mania, PIL, TV Factory, La Plaine Images, Arenberg Creative Mine, Unifrance, Film France, AFCI, Atout France, office de tourisme de Bergues/office de tourisme intercommunal des Hauts de Flandre, Dunkerque Tourisme, Conseil de l'Europe (programme MEDIA), Fonds EURIMAGES, CineRegio, AFC (Association française des directrices et directeurs de la photographie cinématographique), Interreg...

<p>Sites Internet de collectivités territoriales ou de sites patrimoniaux, présentation des projets urbains, marketing territorial</p>	<p>Région Hauts-de-France, Wallonie, Liège, Lille, Roubaix, Tourcoing, Bergues, Seraing, Calais, Marly-Gomont, Fresnes-sur-Escaut, Mons, Villeneuve d'Ascq, Quiévrechain, Arras, La Porte du Hainaut... – Centre minier de Lewarde, Villa Cavrois.</p>
<p>Sites Internet et outils liés aux lieux de tournage</p>	<p>L2TC.com, Location.filmfrance.net, Wallywood (application), Les Balades Film France, Wikipédia, Charte de l'Association des Repéreurs, Battlefield tours for discerning travelers, sites, blogs de particuliers : zone-blanche.com, cinephileenvoyage.com...</p>
<p>Sites consacrés au cinéma et aux médias</p>	<p>AlloCiné, Zéro de conduite, JP Box-office, sensCritique.com, CSA/ARCOM, Médiamétrie, CIM (Centre d'Informations sur les Médias), Pure médias/ozap, cinemasdunord (blog), cinergie.be, Fondation Henri Storck...</p>
<p>Enquêtes, sondages</p>	<p>Ifop, TNS Sofres, « Étude de l'image et de l'attractivité du cinéma belge francophone », Dedicated, Fédération Wallonie-Bruxelles, avril 2019...</p>
<p>Rapports, fascicules, revues institutionnelles et techniques</p>	<p>Ministère de la Culture, rapports du CNC, du CSA/ARCOM, rapports d'activités de Pictanovo et du Centre du cinéma et de l'audiovisuel, rapports annuels de Film France (« Géographie des tournages »), rapports annuels de Séries Mania, rapports du CLAP! Rapports de la Chambre régionale des comptes du Nord-Pas-de-Calais/des Hauts-de-France. Études publiées/mises en ligne par Audiens, Ciclic (Centre-Val de Loire), revue URBIS, Horizon Eco Hauts-de-France, le Centre national de la cinématographie et Observatoire de l'audiovisuel, uMedia. Manifeste pour la culture wallonne (1983). Brochures Arenberg Creative Mine, TV Factory...</p>
<p>Guides, brochures, documents touristiques</p>	<p><i>Petit futé, Le Guide vert, Picardie-Flandres-Artois, Atout France (Tourisme et cinéma. Comment dynamiser son territoire par l'audiovisuel, 2014), brochure régionale Bienvenue chez nous (2008)...</i></p>
<p>Presse (papier et en ligne) Suivi des tournages, entretiens avec cinéastes, élus, figurants..., critiques de fims, anecdotes de tournage, enquêtes.</p>	<p><i>Daily Nord, AFP, L'Humanité, Libération, Télérama, Les Inrockuptibles, Les Échos, La Croix, 20 minutes, Le Monde, L'Opinion, Le Télégramme, La gazette, The Guardian, The Times, The New York Times, Nord-Eclair, Le Point, WAW, Le Soir, L'avenir, La Meuse, Première, Les Cahiers du cinéma, Marianne, Le JDD, Courrier international, TravelDailyNews, cinergie.be, La Voix du Nord, Ouest France, RTBF, Horizon, Lilleactu, L'essentiel, Le Journal des Flandres, Le Phare dunkerquois, CNN, Variety, Branchés Culture, Le Figaro, Charlie Hebdo...</i></p>
<p>Ressources audiovisuelles</p>	<p>INA, France 3 (Hauts-de-France), SONUMA, Centre historique minier de Lewarde, Cinematek. RTBF, France 3 (Hauts-de-France), Arte, Wéo, BFM Lille, Netflix...</p>

	Émissions de télévision : « Midi en France », « 13h15 le samedi », « Complément d'enquête », « Strip-tease »... Conférences, colloques, rencontres en ligne (CNC, Cinémathèque française...) Vidéos en ligne (YouTube, Dailymotion) d'urbexeurs (cité des électriciens, Zone blanche, Ave Maria...) Émissions de radio: « Géographie à la carte » (France culture), « Histoires en série » (podcast), « Au Pays de Nulle part » (podcast), « Affaires Culturelles » (France Culture), « Le Masque et la Plume », « Hors-Champs » (France Culture), « Séries d'ici » (France Bleu Nord)...
Expositions, festivals	- « La Mine fait son cinéma », Lewarde, 2022 - « Une complicité bienvenue ! Les Ch'tis dans l'œil de J.-C. Lothar », Bruay-la-Buissière, 2022 - « L'envers du décor », Leffrinckouke, 2022 - Festival Séries Mania
Entretiens	<i>Cf. liste des entretiens</i>
Le suivi de tournage	- <i>sur le terrain</i> : série <i>Germinal</i> (Lewarde, Oignies), <i>Si on chantait</i> (Quiévrechain) - <i>à distance</i> : <i>La Guerre des Lulus</i> , <i>Trentenaires</i> , <i>L'Empire</i> ...
Visites de terrain	2019-2023 : Plaine Images, Pôle image de Liège, Seraing, Charleroi, Hirson et Momignies, Dunkerque, Calais, Steenkerque, Lens, Bruay-la-Buissière, Bergues, Fresnes-sur-Escaut, Quiévrechain, Ardenne belge (Sainte-Ode, Herbeumont, Bouillon...), Wattignies, Zuydcoote...
Participation à des circuits et visites ciné-touristiques	Lille (circuit), Tourcoing (circuit), Bergues (Ch'ti Tour), musée du Film de Hirson-Macquenoise, Lens (studio), Arenberg (circuits)...
Analyse des discours sur les lieux liés à l'œuvre	- Analyse des commentaires déposés sur le site AlloCiné à propos de <i>La Vie de Jésus</i> , <i>La Trêve</i> , <i>Eldorado</i> , <i>Les Géants</i> - Analyse des commentaires déposés sur Tripadvisor à propos de Bergues - Analyse des commentaires déposés sur les réseaux sociaux des municipalités Quiévrechain (Facebook) et Fresnes-sur-Escaut (Facebook) au moment des tournages de <i>Si on chantait</i> et de <i>Germinal</i> - Utilisation de Google Trends - Analyse des archives de la presse (les échos du tournage de Dunkerque dans <i>La Voix du Nord</i> , l'association Seraing/Dardenne dans <i>Le Monde</i> ...).
Enquêtes de terrain	<i>Cf. annexes suivantes</i> - Entretiens semi-directifs avec des riverains de la maison de l'héroïne de <i>HPI</i> à Wattignies (juillet 2021) - Enquête auprès des riverains du site d'Arenberg Creative Mine (août 2021) : quel rapport au site et aux tournages accueillis ? - Enquête auprès des visiteurs d'Arenberg Creative Mine : quel impact de la diffusion de la série <i>Germinal</i> sur la fréquentation ? (automne 2021) - Enquête auprès des habitants de Quiévrechain pendant le tournage de <i>Si on chantait</i> (été 2020) - Sondage auprès des élèves et étudiants à propos des œuvres tournées dans le Nord (2023-2024)

Annexe 2

Liste des films et séries tournés dans le Nord-Pas-de-Calais et en Wallonie

Sources :

Applications : Wallywood.

Expositions : « Une complicité bienvenue ! Les Ch'tis dans l'œil de Jean-Claude Lothar » (Cité des Électriciens, mai-novembre 2022), « La mine fait son cinéma » (Centre historique minier Lewarde, juin 2022-septembre 2023)

Génériques des œuvres consultées.

Littérature grise : documentation de Clap !, Fédération Wallonie-Bruxelles, Pictanovo, Wallimage

Ouvrages : Joos (2017), Roekens et Tixhon (2011), Sojcher (1999)

Sites Internet : AlloCiné, Ciné-Ressources, IMDb (Internet Movie Database), INA, L2TC (Lieux de tournage cinématographique), Unifrance, cinergie.be ; sites de journaux et chaînes de télévision.

Liste des films tournés dans le Nord-Pas-de-Calais

Les films sont classés en fonction de leur date de sortie au cinéma.

Film	Réalisateur	Genre	Production ⁹⁹⁵	Date de tournage	Date de sortie	Lieux de tournage (dans la région uniquement)	Informations complémentaires ⁹⁹⁶
Eu bleu = films évoquant la région (mais tournés ailleurs)							
<i>La Grève</i>	Ferdinand Zecca	Drame social	FR	1904	1904	<i>Le Bassin minier</i>	Produit par Pathé Frères Film de 5 minutes inspiré de <i>Germinal</i> d'Émile Zola
<i>Au pays noir</i>	Ferdinand Zecca et Lucien Nonguet	Drame social	FR	1905	1905	<i>Le Bassin minier</i>	Inspiré de <i>Germinal</i> d'Émile Zola
<i>Au pays des ténèbres</i>	Victorin Jasset	Drame social	FR	1911	1912	<i>Le Bassin minier</i>	Court métrage inspiré de <i>Germinal</i> d'Émile Zola Des scènes sont également tournées à Charleroi
<i>Les Trois Mousquetaires</i>	André Calmettes et Henri Pouctal	Aventures, cape et épée	FR	<i>1912</i>	1912	<i>Calais</i>	Inspiré de l'œuvre d'Alexandre Dumas
<i>Les Misérables</i>	Albert Capellani	Drame	FR	1912	1913	<i>Montreuil-sur-mer, Arras</i>	Film muet Adaptation de l'œuvre de Victor Hugo
<i>Germinal</i>	Albert Capellani	Drame social	FR	1912	1913	Auchel (fosse 5)	Extraits disponibles sur le site de l'INA : https://fresques.ina.fr/memoires-de-mines/fiche-media/Mineur02003/extrait-de-germinal-de-albert-capellani.html
<i>Les Misérables</i>	Frank Lloyd	Drame	US	<i>1917</i>	1917	<i>Lieu évoqué : Montreuil-sur-mer</i>	Adaptation de l'œuvre de Victor Hugo
<i>L'Hirondelle et la Mésange</i>	André Antoine	Drame	FR	1920	1920 /1984	L'Escaut, le canal du Nord	Non diffusé en salle à sa sortie. Le négatif du film est retrouvé par la

⁹⁹⁵ Dans les quelques cas où la date du tournage n'a pas pu être identifiée, nous avons indiqué par défaut la date de sortie du film. Celle-ci est alors indiquée en italique.

⁹⁹⁶ Les extraits de résumés de films sont issus du dossier de presse ou de la présentation de l'œuvre sur le site d'Unifrance.

							Cinémathèque française en 1982 ; il sort en salle en 1984.
<i>Lady Hamilton</i>	Richard Oswald	Film historique	ALL	1921	1921	Calais	
<i>Les Trois Mousquetaires</i>	Henri Diamant-Berger	Aventures, cape et d'épée	FR	1921	1921	Calais	Œuvre de cinéma muet composé de 12 épisodes
<i>Les Trois Mousquetaires (The Three Musketeers)</i>	Fred Niblo	Aventures de cape et épée	US	1921	1921	Calais	Film muet
<i>Les Misérables</i>	Henri Fescourt	Drame	FR	1925	1925	Montreuil-sur-mer	Seule version réellement tournée à Montreuil
<i>Mademoiselle d'Armentières (Mademoiselle from Armentières)</i>	Maurice Elvey	Drame	UK	1926	1926	Armentières	
<i>Le Bateau de verre</i>	Constantin J. David, Jacqueline Milliet	Drame	FR-ALL	1927	1928	Boulogne-sur-Mer (une séquence)	
<i>Ces dames aux chapeaux verts</i>	André Berthomieu	Comédie	FR	1929	1929	Lieu évoqué : Saint-Omer	D'après le roman éponyme de Germaine Acremant (1921)
<i>Espionnage ou la guerre sans armes</i>	Jean Choux	Espionnage	FR	1929	1929	Roubaix	Évocation de la vie de Louise de Bettignies, héroïne de la Première Guerre mondiale
<i>Fumées</i>	André Jaeger-Schmidt	Mélodrame social	FR	1929	1930	Bruay-en-Artois	Production de la société Nord Film. La société des mines de Bruay met à disposition une partie de son personnel.
<i>Calais-Douvres</i>	Jean Boyer et Anatole Litvak	Comédie romantique	FR-ALL	1931	1931	Calais	
<i>La Chanson du lin</i>	Georges Monca	Mélodrame social	FR	1931	1931	Roubaix	
<i>La Tragédie de la mine (Kameradschaft)</i>	Georg-Wilhelm Pabst	Drame	FR-ALL	1931	1931	Béthune, Nœux-les-Mines	Inspiré de la catastrophe de Courrières en 1906

<i>Vouloir</i>	André Jaeger-Schmidt	Comédie dramatique	FR	1931	1931	Roubaix-Tourcoing	
<i>L'Appel</i>	Cinéastes Saint-Joseph	Drame	FR	1932	1932	Audrehem, Licques, Arras	
<i>Les Trois Mousquetaires</i>	Henri Diamant-Berger	Aventures de cape et d'épée	FR	1932	1932	<i>Calais</i>	Une première version était sortie en 1921. En deux films.
<i>La Maison dans la dune</i>	Pierre Billon	Drame	FR	1934	1934	Frontière franco-belge	Adaptation du roman de Maxence Van der Meersch (situé dans le Westhoek)
<i>Les Misérables</i>	Raymond Bernard	Drame	FR	1933	1934	<i>Montreuil-sur-mer, Arras</i>	Adaptation de l'œuvre de V. Hugo, en trois parties.
<i>Les Misérables</i>	Richard Boleslawski	Drame	US	1935	1935	<i>Montreuil-sur-mer</i>	
<i>Les Trois Mousquetaires (The Three Musketeers)</i>	Rowland V. Lee	Aventures, cape et épée	US	1935	1935	<i>Calais</i>	
<i>Le Crime de Monsieur Lange</i>	Jean Renoir	Comédie dramatique	FR	1935	1936	Frontière franco-belge	Scénario de Jacques Prévert
<i>Ces dames aux chapeaux verts</i>	Maurice Coche	Comédie dramatique	FR	1937	1937	<i>Saint-Omer</i>	Adaptation du roman éponyme de Germaine Acremant
<i>Le Fraudeur</i>	Léopold Simons	Drame	FR	1937	1937	Studios François Ier, Bailleul, Saint-Jans-Cappel, Mont Noir, Cassel, Mont Cassel, Mont des Cats, Lille	Contrebande de pierres précieuses.
<i>Sœurs d'armes</i>	Léon Poirier	Espionnage	FR	1937	1937	Lille, Roubaix, Tourcoing	Évocation de la vie de Louise de Bettignies, héroïne de la Première Guerre mondiale
<i>Grisou</i>	Maurice de Canonge	Drame	FR	1937	1938	Lens (fosse 4)	
<i>Le Mystère du 421</i>	Léopold Simons	Comédie policière	FR-BEL	1937	1938	Lille, Ronchin (terrain d'aviation), Studios Lux-Ciné de Bruxelles	
<i>Le Déserteur</i>	Léonide Moguy	Drame	FR	1938	1939	Petit village de l'Artois	
<i>J'étais une aventurière</i>	Raymond Bernard	Comédie	FR	1938	1938	Le Touquet	

Mollenard, capitaine corsaire	Robert Siodmak	Drame	FR	1937	1938	Dunkerque	
L'Empreinte du dieu	Léonide Moguy	Drame	FR	1939	1940	Armentières et environs, Roubaix	D'après le roman du Roubaisien Max Van der Meersch
Lady Hamilton (The Hamilton Woman)	Alexander Korda	Drame historique	US	1941	1941	Calais	
Henry V	Laurence Olivier	Drame	UK	1943	1944	Azincourt	D'après Shakespeare
Le Fil du rasoir (The Razors Edge)	Edmund Goulding	Drame	US	1946	1946	Mines de Lens	Adaptation du roman de Somerset Maugham
Patrie	Louis Daquin	Drame	FR	1946	1946	Les Flandres	
Une si jolie petite plage	Yves Allégret	Drame	FR	1948	1949	Le littoral, « une plage du Nord » près de Berck	Restauré par Pathé en 2013 Avec Gérard Philipe Tournage initialement prévu à Berck, finalement déplacé dans la Manche
La Dame d'onze heures	Jean Devaivre	Policier	FR	1947	1948	Vimy, Arras, Hénin-Beaumont, Valenciennes, le canal de la Scarpe...	
Les Misérables/ L'évadé du bagne (I miserabili)	Riccardo Freda	Drame	IT	1947	1948	Montreuil-sur-mer, Arras	
Les Trois Mousquetaires (The Three Musketeers)	George Sidney	Aventures, cape et épée	US	1947	1948	Calais, Béthune, région lilloise, la Lys	
Ces dames aux chapeaux verts	Fernand Rivers	Comédie	FR	1949	1949	Saint-Omer	Nouvelle adaptation du roman éponyme de Germaine Acremant
Passeurs d'or	Émile-Georges De Meyst	Aventure	FR-BEL	1948	1948	Frontière franco-belge	
Les Orphelins de Saint-Vaast	Jean Gourguet	Drame	FR	1948	1949	Environs d'Arras	
Le Point du jour	Louis Daquin	Drame	FR	1948	1949	Liévin (Fosse 6), Lens (Fosse 1)	

<i>Zone frontière</i>	Jean Gourguet	Drame	FR	1949	1950	Lille et environs (frontière franco-belge)	
<i>Cyrano de Bergerac</i>	Michael Gordon	Drame	US	1950	1950	Arras	Adaptation de l'œuvre d'Edmond Rostand. Oscar du meilleur acteur pour José Ferrer.
<i>Le Chemin de la drogue</i>	Louis S. Licot	Policier	FR	1951	1951	Frontière franco-belge	Trafic de drogue dans le nord de la France
<i>Trafic sur les dunes</i>	Jean Gourguet	Policier	FR	1950	1951	Frontière franco-belge, autour de Bray-Dunes	Trafic de contrebande autour de la frontière
<i>Le Journal d'un curé de campagne</i>	Robert Bresson	Drame	FR	1950	1951	Ambricourt, Équirre, Lille, Bergueneuse, Fontaine-lès-Boulans	Adaptation du roman de Georges Bernanos paru en 1936 (l'intrigue s'y passe dans la paroisse d'Ambricourt) Grand Prix Mostra de Venise 1950, Prix Méliès 1951, Prix de l'OCIC 1951, Grand prix du cinéma français 1951 Le quartier général de l'équipe de tournage est installé à Hesdin
<i>Une histoire d'amour</i>	Guy Lefranc	Drame policier	FR	1951	1951	Le Touquet	Scénario de Michel Audiard Avec Louis Jouvet, Daniel Gélin
<i>Les Misérables/La vie de Jean Valjean</i>	Lewis Milestone	Drame	US	1951	1952	Montreuil-sur-mer	
<i>La Maison dans la dune</i>	Georges Lampin	Drame	FR	1951	1952	Frontière franco-belge, près de Dunkerque (Westhoek)	Le milieu des contrebandiers à la frontière franco-belge 2 ^e adaptation cinématographique du roman de Maxence Van der Meersch
<i>Rayés des vivants</i>	Maurice Cloche	Drame	FR	1952	1952	Lille, Roubaix, Loos, Maubeuge	
<i>Les 3 Mousquetaires</i>	André Hunebelle	Aventures de cape et d'épée	FR-IT	1953	1953	Calais	Scénario de Michel Audiard
<i>Traversons la Manche (Dangerous When Wet)</i>	Charles Walters	Comédie musicale	US	1953	1953	La Manche	

<i>Week-end à quatre (A Day to Remember)</i>	Ralph Thomas	Comédie dramatique	UK	1953	1953	Boulogne-sur-Mer/Douvres	Les aventures de membres d'un club de fléchettes qui partent en voyage en France
<i>Les Aventures de Till l'Espiègle</i>	Gérard Philippe, Joris Ivens	Comédie	FR-RDA	1956	1956	<i>La Flandre du XVI^e siècle</i>	
<i>L'Homme aux clés d'or</i>	Léo Joannon	Drame policier	FR-IT	1956	1956	Lille	Avec Annie Girardot
<i>Fumée blonde</i>	Robert Vernay, André Montois	Comédie	FR-BEL	1957	1957	?	Avec Darry Cowl et Sophie Desmarets
<i>Le Septième commandement</i>	Raymond Bernard	Comédie	FR	1956	1957	Le Touquet...	
<i>Ascenseur pour l'échafaud</i>	Louis Malle	Drame	FR	1957	1958	Le Touquet-Paris-Plage	Œuvre de la Nouvelle Vague Avec Jeanne Moreau, Lino Ventura, Maurice Ronet Musique de Miles Davis
<i>Le Désir mène les hommes</i>	Émile Roussel	Drame	FR	1957	1958	Calais, Escalles	
<i>Dunkerque (Dunkirk)</i>	Leslie Norman	Guerre	UK	1958	1958	<i>Dunkerque et ses environs</i>	À propos de l'opération Dynamo.
<i>Les Misérables</i>	Jean-Paul Le Chanois	Drame	FR-IT-ALL	1957	1958	<i>Montreuil-sur-mer, Arras</i>	Avec Jean Gabin, Bernard Blier, Bourvil, Danièle Delorme.
<i>Interpol contre X</i>	Maurice Boutel	Policier	FR	1959	1959	Lille, Calais	La traque de trafiquants de stupéfiants.
<i>La Sentence</i>	Jean Valère	Drame	FR	1959	1959	Merlimont	Le sort de résistants arrêtés dans le nord pendant la Seconde Guerre mondiale
<i>Business</i>	Maurice Boutel	Comédie	FR	1959	1960	Lille	Avec Colette Renard
<i>Marche ou crève</i>	Georges Lautner	Thriller	FR-BEL	1959	1960	Nord, Belgique, Pays-Bas	
<i>Le Voyage en ballon</i>	Albert Lamorisse	Film documentaire romancé	FR	1960	1960	Béthune	La France survolée en montgolfière depuis Béthune jusqu'à la Camargue
<i>Les Trois Mousquetaires</i>	Bernard Borderie	Aventures, cape et épée	FR-IT	1961	1961	<i>Calais</i>	Adaptation de l'œuvre d'Alexandre Dumas, en deux volets

<i>Un clair de Lune à Maubeuge</i>	Jean Chérasse	Comédie	FR	1962	1962	Maubeuge	L'histoire du succès inattendu de la chanson de Pierre Perrin (qui joue son rôle) Avec Claude Brasseur, Michel Serrault, Bernadette Laffont, Jean Carmet
<i>Conduite à gauche</i>	Guy Lefranc	Comédie	FR	1962	1962	Le Touquet	Premier titre : <i>Week-end au Touquet</i>
<i>Le Dernier quart d'heure</i>	Roger Saltel	Policier	FR	1961	1962	Lille	
<i>Le Masque de fer</i>	Henri Decoin	Aventure, historique	FR-IT	1962	1962	Dunes de la mer du Nord	Librement inspiré de l'œuvre d'Alexandre Dumas
<i>Filles de fraudeurs</i>	Émile-Georges de Meyst	Drame policier	BEL	1963	1963	Frontière franco-belge	Un bistrot situé à la frontière comme repère de contrebandiers
<i>Germinal</i>	Yves Allégret	Drame	FR-IT-HON	1962	1963	<i>Le Bassin minier</i>	Adaptation de l'œuvre d'Émile Zola
<i>Muriel ou le temps d'un retour</i>	Alain Resnais	Drame	FR-IT	1962	1963	Boulogne-sur-Mer (extérieurs)	Prix de la critique à la Mostra de Venise 1963
<i>L'Amour avec des si...</i>	Claude Lelouch	Policier	FR	1962	1964	Routes et dunes de la mer du Nord	
<i>Allez France</i>	Robert Dhéry	Comédie	FR-UK	1964	1964	Calais	Images du tournage sur le site de l'INA : https://www.ina.fr/ina-eclairer-actu/video/i00016607/tournage-du-film-allez-france
<i>Week-end à Zuydcoote (Weekend at Dunkirk)</i>	Henri Verneuil	Drame / guerre	FR-IT	1964	1964	Bray-Dunes, plage de Zuydcoote, Rosendael (ancienne gare)	D'après roman éponyme de Robert Merle (qui écrit les dialogues du film) Avec J.-P. Belmondo, J.-P. Marielle, P. Mondy, Catherine Spaak Musique de Maurice Jarre. En 3 langues : français, anglais, allemand L'armée a prêté main forte à l'équipe (matériel d'époque mis à disposition)

							Sortie parisienne le 18 décembre 1964 dans 3 grandes salles dont le Rex ; 3,15 millions d'entrées en France ; reste 10 semaines dans le top 5. Succès en Belgique, en Italie (plus de 2 millions d'entrées). Sort aussi aux États-Unis, au Japon. Images du tournage : https://france3-regions.francetvinfo.fr/hauts-de-france/1964-reportage-sur-le-tournage-de-week-end-zuydcoote-l-ancetre-de-dunkirk-1004337.html
<i>Ces merveilleux fous volants dans leurs drôles de machines (Those Magnificent Men in their Flying Machines, or How I Flew from London to Paris in 25 hours and 11 Minutes)</i>	Ken Annakin	Aventure	UK	1964	1965	Calais, Blériot-Plage	
<i>Les Amours de Lady Hamilton (Le calde notti di Lady Hamilton)</i>	Christian-Jaque	Drame	FR-IT-ALL-US	1968	1968	Calais	D'après le roman d'Alexandre Dumas
<i>La Nuit du lendemain (The Night of the Following Day)</i>	Hubert Cornfield et Richard Boone	Policier	US	1968	1968	En partie sur la Côte d'Opale: Le Touquet, Montreuil, Hardelot	Avec Marlon Brando
<i>Le Cerveau</i>	Gérard Oury	Comédie	FR-IT	1968	1969	Panneau « Saint-Quentin-Cambrai »	Avec J.-P. Belmondo, Bourvil
<i>L'Enfance nue</i>	Maurice Pialat	Drame	FR	1968	1969	Lens, Hénin-Beaumont, Arras	Produit par les cinéastes Vera Belmont, Claude Berri, Mag Bodard et François Truffaut

							Prix Jean Vigot en 1969
La Bataille d'Angleterre (Battle of Britain)	Guy Hamilton	Guerre	UK	1969	1969	Zuydcoote, Cap Blanc Nez	
L'Aveu	Costa-Gavras	Drame réaliste	FR- IT	1969	1970	Lille, Arras (Grand Place), maisons de Marcq-en-Barœul, Roubaix	Adaptation roman Artur London. Le film est censé se dérouler en Europe de l'Est (Prague) Images du tournage à Lille : https://www.ina.fr/ina-eclairer-actu/video/i05242523/tournage-de-l-aveu-a-lille
Quelqu'un derrière la porte	Nicolas Gessner	Thriller policier	FR-IT	1970	1971	Boulogne-sur-Mer	
Laisse aller... c'est une valse	Georges Lautner	Comédie policière	FR	1970	1971	Arras (Grand-Place), Lille, Halluin, Auchel (corons)	Scénario de Bertrand Blier Avec Jean Yanne, Mireille Darc, Bernard Blier
Max et les Ferrailleurs	Claude Sautet	Drame	FR-IT	1970	1971	Lille (scène de hold-up)	George Wilson, Romy Schneider
Juste avant la nuit	Claude Chabrol	Policier	FR-IT	1971	1971	Côte d'Opale en partie, Le Touquet	Avec Jean Carmet
Le Gang des otages	Edouard Molinaro	Drame	FR- IT	1973	1973	Hénin-Beaumont	
Le Silencieux	Claude Pinoteau	Thriller	FR -IT	1972	1973	Calais (terminus du ferry)	Adaptation de roman <i>Drôle de pistolet</i> de Francis Ryck.
Salut, voleurs !	Franck Cassenti	Policier	FR	1972	1973	Lille, Lambersart, littoral	
Les Trois Mousquetaires (The Three Musketeers)	Richard Lester	Aventures, cape et épée	FR-UK	1973	1973	Calais, une forêt près de Saint-Omer	Adaptation de l'œuvre d'Alexandre Dumas. Avec O. Reed, R. Chamberlain
La Gifle	Claude Pinoteau	Comédie dramatique	FR-IT	1974	1974	Calais (embarcadère de l'hovercraft), Hesdin (passage à niveau)	Avec Lino Ventura, Annie Girardot, Isabelle Adjani
La Race des seigneurs	Pierre Granier-Deferre	Drame	FR- IT	1973	1974	Quelques plans tournés dans le Nord	Avec Alain Delon, Jeanne Moreau
Les Valseuses	Bertrand Blier	Comédie dramatique	FR	1973	1974	Passage par Le Touquet, Stella-Plage, Cucq (extérieurs)	Adaptation du roman de B. Blier

							Succès populaire (plus de 5,7 millions d'entrées)
La Brigade	René Gilson	Drame	FR	1974	1975	Seclin, Leforest	R. Gilson est originaire du Bassin minier
Histoire de Paul	René Féret	Drame	FR	1974	1975	Armentières	
Le Corps de mon ennemi	Henri Verneuil	Policier	FR	1976	1976	Lille, Roubaix, Tourcoing, Mons-en-Barœul, Villeneuve d'Ascq, Wasquehal	Roman du même nom de Félicien Marceau. Scénario de M. Audiard. Avec J.-P. Belmondo, B. Blier, M.-F. Pisier. 2 millions d'entrées au cinéma L'action se déroule dans la ville du Nord fictive de Cournai (dont la gare est, en réalité, celle de Tourcoing) Images du tournage sur le site de l'INA : https://www.ina.fr/ina-eclairer-actu/video/rcc00013310/tournage-du-film-le-corps-de-mon-ennemi
Monsieur Albert	Jacques Renard	Drame	FR	1975	1976	Douai et environs	Avec Ph. Noiret, P. Chesnais, S. Flon Un escroc qui sillonne le nord de la France
Le Plein de super	Alain Cavalier	Road movie	FR	1975	1976	Autour d'Arras	
Armagedon	Alain Jessua	Policier	FR-IT	1976	1977	Hénin-Beaumont	Avec Alain Delon
L'Autre France	Ali Ghalem	Drame social	FR	1976	1977	Roubaix, Valenciennes	Évoque l'immigration depuis l'Algérie vers Roubaix
La Communion solennelle	René Féret	Comédie	FR	1976	1977	La Bassée, Beuvry, Anzin, Wingles, Cuinchy, terril de la fosse 8 d'Évin-Malmaison, fosse Delloye à Lewarde	Équipe logée à Béthune
L'Ombre des châteaux	Daniel Duval	Drame	FR	1976	1977	Harnes, Béthune	Une famille d'origine italienne, les Capello, dans le nord de la France
Paradisio	Christian Bricout	Drame	FR	1977	1977	Lille, Dourges	
Préparez vos mouchoirs	Bertrand Blier	Comédie	FR-BEL	1977	1978	Béthune, Boulogne	Avec Carole Laure, Gérard Depardieu, Patrick Dewaere, Michel Serrault. Oscar du meilleur film étranger 1,3 million d'entrées

<i>Bobo Jacco</i>	Walter Bal	Drame	FR-BEL	1979	1979	Département du Nord	Quartier populaire d'une grande ville du Nord
<i>Le Maître-nageur</i>	Jean-Louis Trintignant	Comédie	FR	1978	1979	Roubaix	
<i>Passe ton bac d'abord</i>	Maurice Pialat	Drame	FR	1978	1979	Extérieurs : Lens, Bray-Dunes, Stella Plage	
<i>Tess</i>	Roman Polanski	Drame, romance	FR-UK	1979	1979	Hardelot, Condette	Adaptation du roman <i>Tess d'Urberville</i> de Thomas Hardy
<i>L'Entourloupe</i>	Gérard Pirès	Comédie	FR	1979	1980	Corons de la région de Liévin pour les dernières scènes	Jacques Dutronc et Jean-Pierre Marielle Adaptation du roman de Francis Ryck <i>Nos intentions sont pacifiques</i>
<i>La Femme flic</i>	Yves Boisset	Policier	FR	1979	1980	Henin-Liétard, Hénin-Beaumont Bruay-en-Artois, Lille, Tourcoing, Auchel (cité 3)	Avec Miou-Miou, J.-M. Thibault.
<i>Ma blonde, entends-tu dans la ville ?</i>	René Gilson	Comédie dramatique	FR	1980	1980	Estvelles, Billy-Montigny, Seclin, Halluin, Lille, Ambleteuse	Nord de la France, pendant le Front Populaire
<i>Mon oncle d'Amérique</i>	Alain Resnais	Comédie dramatique	FR	1979	1980	<i>Roubaix (une usine textile)</i>	
<i>Le Rebelle</i>	Gérard Blain	Drame	FR	1980	1980	En partie à Calais	
<i>Rosy la Bourrasque (Temporale Rosy)</i>	Mario Monicelli	Comédie dramatique, romance	FR-IT-RFA	1979	1980	Lille, Villeneuve d'Ascq, Roubaix, Tourcoing, Dunkerque	Avec Gérard Depardieu Dans l'univers du catch féminin
<i>Enigma</i>	Jeannot Szwarc	Thriller	GB-FR	1982	1982	Tourcoing	
<i>Ma femme s'appelle reviens</i>	Patrice Leconte	Comédie	FR	1981	1982	Le Touquet	Avec Michel Blanc, Anémone
<i>Les Misérables</i>	Robert Hossein	Drame	FR-RFA	1982	1982	<i>Montreuil-sur-mer, Arras</i>	Adaptation de l'œuvre de V. Hugo Avec L. Ventura, M. Bouquet, J. Carmet, E. Bouix
<i>L'Ami de Vincent</i>	Pierre Granier-Deferre	Comédie dramatique	FR	1983	1983	Wissant (plage)	Avec Philippe Noiret, Jean Rochefort
<i>Le Braconnier de Dieu</i>	Jean-Pierre Darras	Comédie	FR	1982	1983	Godewaersvelde (abbaye)	Adaptation du roman de René Faller Avec P. Mondy, A. Cordy, J. Lefebvre, M. Galabru

<i>La Petite Bande</i>	Michel Delville	Comédie	FR	1983	1983	Calais	(traversée de la Manche)
<i>La Pirate</i>	Jacques Doillon	Drame	FR	1984	1984	Dunkerque	Sélection officielle à Cannes en 1984
<i>Bras de fer</i>	Gérard Vergez	Thriller	FR	1985	1985	Environs de Béthune	Contexte de Seconde Guerre mondiale
<i>Pierre et Djemila</i>	Gérard Blain	Drame	FR	1986	1987	Roubaix	Tourné à l'été 1986 (11 semaines)
<i>Sous le soleil de Satan</i>	Maurice Pialat	Drame	FR	1987	1987	Montreuil-sur-mer, Wavrin	D'après le roman de Georges Bernados Palme d'or du festival de Cannes 1987 Avec G. Depardieu, S. Bonnaire Images du tournage : https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/cpb87001126/pialat-55eme-jour-de-tournage-de-sous-le-soleil-de-satan
<i>La Petite Voleuse</i>	Claude Miller	Comédie dramatique	FR	1988	1988	Stella Plage	
<i>La Vie est un long fleuve tranquille</i>	Etienne Chatiliez	Comédie	FR	1987	1988	Roubaix, Lille, Tourcoing, Villeneuve d'Ascq (bain dans la Deûle), Hénin-Beaumont, Côte d'Opale (Sangatte, fin du film)	César du meilleur premier film/ meilleur scénario original/meilleure actrice dans un second rôle/meilleur espoir féminin 4 millions de spectateurs et succès à la TV. Révélation de Benoît Magimel Images du film : https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/llc8807272358/tournage-du-film-la-vie-est-un-long-fleuve-tranquille
<i>Le complot (To Kill a Priest)</i>	Agnieszka Holland	Historique	FR	1988	1988	Roubaix, Lille...	Sur Solidarnosc Avec C. Lambert
<i>Les Baisers de secours</i>	Philippe Garrel	Drame	FR	1989	1989	Ambleteuse	
<i>Baptême</i>	René Féret	Drame	FR-BEL	1989	1989	Douvrin, Beuvry, Bruay, Auchy-les-Mines, Averdoingt, La Comté, Le Touquet, Marles-les-Mines, Sailly-Labourse etc.	
<i>Force majeure</i>	Pierre Jolivet	Drame	FR	1989	1989	Lille	Avec F. Cluzet, P. Bruel

<i>Noce blanche</i>	Jean-Claude Brisseau	Drame	FR	1989	1989	Dunkerque	
<i>Peaux de vaches</i>	Patricia Mazuy	Drame	FR	1989	1989	« Sur un plateau de l'Artois, dans une ferme isolée ... »	Avec S. Bonnaire
<i>Le Retour des mousquetaires (The Return of the Musketeers)</i>	Richard Lester	Aventures	FR-UK-ESP	1989	1989	Calais	
<i>La Vie et rien d'autre</i>	Bertrand Tavernier	Drame, guerre	FR	1989	1989	Littoral et hôpitaux militaires près de Berck-sur-mer	Nommé 11 fois aux Césars, César du meilleur acteur (Philippe Noiret)
<i>Cyrano de Bergerac</i>	Jean-Paul Rappeneau	FR	Cape et épée	1989	1990	Lieux évoqués : Arras	Adaptation de la pièce d'Edmond Rostand ; avec G. Depardieu. César du meilleur film en 1991 – Oscar de la meilleure création de costumes.
<i>Maman</i>	Romain Goupil	FR	Policier	1990	1990	Lille, Villeneuve d'Ascq	Avec Anémone, Arthur H
<i>Cheb</i>	Rachid Bouchareb	FR-ALG	Drame	1991	1991	Lille, Roubaix (et Algérie)	
<i>Un homme et deux femmes</i>	Valérie Stroh	FR	Comédie dramatique	1991	1991	Lille, Marc-en-Baroeul...	« Lille, fin des années 1950 » Avec V. Stroh, L. Wilson
<i>La Vie des morts</i>	Arnaud Desplechin	FR	Drame	1990	1991	Roubaix, Lille	Premier film (moyen métrage) d'A. Desplechin
<i>Henry V</i>	Kenneth Branagh	UK	Drame	1988	1991	Azincourt	
<i>Le Brasier</i>	Éric Barbier	FR	Drame	1989	1991	Lewarde, Le Fresnoy de Tourcoing	Avec J.-M. Barr Prix Jean-Vigo Tournage également à Charleroi Images du tournage : https://fresques.ina.fr/memoires-de-mines/fiche-media/Mineur00002/tourcoing-tournage-du-film-le-brasier.html
<i>Ben Rock</i>	Richard Raynal	FR	Drame	1992	1992	Avion, Le Touquet, Calais, Arras	

<i>Comme un bateau, la mer en moins</i>	Dominique Ladoge	Drame	FR	1992	1992	Valenciennes, Wallers	Les difficultés d'intégration du jeune Fabien arrivé du Midi et vivant dans une caravane dans « la brume, les poussières de houille et les corons du Nord »
<i>Nord</i>	Xavier Beauvois	Drame	FR	1991	1992	Calais, Aire-sur-la-Lys	
<i>Vagabond</i>	Ann Le Monnier	Comédie dramatique	FR	1992	1992	Dunkerque, Bassin minier	
<i>Germinal</i>	Claude Berri	Drame	FR-BEL-IT	1992	1993	Waller, Trith Saint Léger, Marquion, Oignies, Paillencourt, Bruille-Saint-Amand, Maresches, Artres...	Adaptation du roman d'E. Zola (1885) 1994 : César de la meilleure photo + meilleurs costumes. Restauration par Pathé en 2016
<i>Drôles d'oiseaux</i>	Peter Kassovitz	Comédie dramatique	FR	1992	1993	Dunkerque	« <i>Le Nord. Noël. Les hauts fourneaux crachent leur fumée vers un ciel plombé</i> »
<i>Faut-il aimer Mathilde ?</i>	Edwin Bailly	Comédie dramatique	FR-BEL	1993	1993	Armentières, Marles-les-Mines, Saint-André, Comines, Tourcoing, Blériot Plage/Sangatte, Loos-en-Gohelle	
<i>La Place d'un autre</i>	René Féret	Comédie dramatique	FR	1993	1993	Armentières, Lille et environs	
<i>Parfois trop d'amour</i>	Lucas Belvaux	Comédie dramatique	FR-BEL	1992	1993	Douai, Aubigny-au-Bac, Aniche, Boulogne-sur-Mer	
<i>Le Fils du requin</i>	Agnès Merlet	Drame	FR-BEL-LUX	1993	1993	<i>Lille</i>	
<i>Personne ne m'aime</i>	Marion Vernoux	Comédie	FR - SUI	1993	1994	Cambrai, Le Portel, Boulogne-sur-Mer	
<i>Rosine</i>	Christine Carrière	Drame	FR	1994	1995	Roubaix, Wingles et environs	
<i>Quand j'avais 5 ans je m'ai tué</i>	Jean-Claude Sussfeld	Comédie dramatique	FR	1993	1994	Maubeuge	Censé se passer dans les années 1960
<i>Les Truffes</i>	Bernard Nauer	Comédie	FR	1994	1995	Tourcoing, Roubaix	
<i>En avoir ou pas</i>	Laetitia Masson	Drame	FR	1995	1995	Wimereux, Boulogne-sur-Mer	

<i>Le plus bel âge</i>	Didier Haudepin	Drame	FR	1995	1995	École de Beaux-Arts de Tourcoing	
<i>Parfait Amour !</i>	Catherine Breillat	Drame, romance	FR	1996	1996	Dunkerque	« Dunkerque, ville moderne, reconstruite et sans âme ».
<i>Comment je me suis disputé... ma vie sexuelle</i>	Arnaud Desplechin	Drame, comédie	FR	1996	1996	Roubaix, Lille	
<i>Les Frères Gravet</i>	René Féret	Comédie dramatique	FR	1995	1996 (Canal+) 2002	<i>La Bassée</i>	
<i>Un Héros très discret</i>	Jacques Audiard	Drame	FR	1996	1996	<i>Lieux évoqués : Lambersart</i>	D'après le roman éponyme de Jean-François Deniau. Avec M. Kassovitz, A. Dupontel, S. Kimberlain. Prix du meilleur scénario au festival de Cannes en 1996.
<i>On connaît la chanson</i>	Alain Resnais	Film musical	FR- RU- SUI	1997	1997	Boulogne-sur-Mer (Nausicaa)	
<i>La Vie de Jésus</i>	Bruno Dumont	Drame	FR	1996	1997	Bailleul, Flandres, Dunkerque	
<i>Je ne vois pas ce qu'on me trouve</i>	Christian Vincent	Comédie dramatique	FR	1997	1997	Liévin et ex-Bassin minier, Avion, Lens	Avec J. Berroyer, K. Viard Un retour du personnage à Liévin.
<i>C'est la tangente que je préfère</i>	Charlotte Silvera	Comédie dramatique	FR- BEL- SUI	1998	1998	Lille	Victoire de la musique.
<i>La Vie rêvée des anges</i>	Erick Zonca	Drame	FR	1998	1998	Lille, Roubaix, Tourcoing	3 Césars du cinéma en 1999 Se passe à Lille
<i>Ça commence aujourd'hui</i>	Bertrand Tavernier	Drame social	FR	1999	1999	Anzin, Valenciennes, Le Quesnoy, Salesches, Valenciennes, Escaudain	Récompenses diverses
<i>L'humanité</i>	Bruno Dumont	Drame policier	FR- BEL	1999	1999	Bailleul, littoral : Ambleteuse	Grand prix du jury à Cannes 1999
<i>Inséparables</i>	Michel Couvelard	Comédie	FR	1999	1999	Boulogne-sur-Mer, Calais	
<i>Karnaval</i>	Thomas Vincent	Comédie dramatique	FR-BEL- SUI	1998	1999	Dunkerque	Avec S. Testud, C. Cornillac, J.-P. Rouve
<i>Pas de scandale</i>	Benoît Jacquot	Drame	FR	1999	1999	Arras	Avec F. Lucchini, I. Huppert, V. Lindon
<i>Rien à faire</i>	Marion Vernoux	Comédie romantique	FR	1999	1999	Boulogne-sur-Mer, Isques	Personnages au chômage qui n'ont « rien à faire ».

30 ans	Laurent Perrin	Comédie dramatique	FR	2000	2000	Dunkerque	
En vacances	Yves Hanchar	Comédie dramatique	FR-BEL-CAN	2000	2000	Calais	
Marie-Line	Mehdi Charef	Drame	FR	2000	2000	Calais	Avec Muriel Robin
Le Monde de Marty	Denis Bardiau	Drame	FR	2000	2000	Boulogne-sur-Mer, Wissant, Mouvaux, Tourcoing, Wattrelos	
Sauve-moi	Christian Vincent	Drame	FR	2000	2000	Roubaix	« Medhi tourne dans les rues de Roubaix, à bord de son taxi clandestin ». Avec Roschdy Zem
Cités de la plaine	Robert Kramer	Drame	FR	2000	2001	Lille (Euralille), Roubaix	« Aux confins d'une métropole du nord de la France ... »
Les Portes de la gloire	Christian Merret-Palmair	Comédie dramatique	FR-BEL	2000	2001	Mazingarbe, Lens	Avec Benoît Poelvoorde
Carnages	Delphine Gleize	Comédie dramatique	FR-BEL-ESP-SUI	2001	2002	Lille	
Décalage horaire	Danièle Thompson	Comédie, romance	FR	2002	2002	Lesquin (aéroport)	Avec J. Binoche et J. Reno
Embrassez qui vous voudrez	Michel Blanc	Comédie dramatique, film choral	FR-RU-IT	2002	2002	Le Touquet (palace Westminster)	
Papillons de nuit	John Pepper	Comédie dramatique	FR	2001	2002	Dunkerque	
Quelqu'un de bien	Patrick Timsit	Comédie	FR	2001	2002	Le Touquet...	
Va, petite !	Alain Guesnier	Comédie dramatique	FR-BEL	2001	2002	Côte d'Opale (Boulogne-sur-Mer/Calais)	
Clément	Emmanuelle Bercot	Romance, drame	FR	2001	2003	Wimereux	Prix de la jeunesse à Cannes, 2001
Inguélézi	François Dupeyron	Drame	FR	2003	2003	Calais	Enjeu : le passage du personnage (clandestin) en Angleterre
Livraison à domicile	Bruno Delahaye	Comédie dramatique	FR	2003	2003	Denain, Escaudain, Hellemmes, Raismes, Valenciennes, Wallers	

<i>Vivre me tue</i>	Jean-Pierre Sinapi	Drame	FR- ALL	2002	2003	Lens	Une personnage supportrice du RC Lens.
<i>Le promeneur du Champ-de-Mars</i>	Robert Guédiguian	Historique, biographique	FR	2004	2004	Grand-Fort-Philippe, Oignies (fosse 9-9bis)	Adaptation de G.-M. Benamou, <i>Le Dernier Mitterrand</i> César du meilleur acteur 2006 pour M. Bouquet Ours d'or du meilleur film international à Berlin
<i>Quand la mer monte...</i>	Yolande Moreau	Comédie dramatique	FR-BEL	2003	2004	Béthune, Armentières, Villeneuve d'Ascq, Bailleul	César du meilleur premier film en 2005
<i>Rois et reines</i>	Arnaud Desplechin	Comédie dramatique	FR- BEL	2003	2004	Roubaix	Prix Méliès du meilleur film 2005
<i>Combien tu m'aimes ?</i>	Bertrand Blier	Comédie dramatique	FR- IT	2005	2005	Cucq, Stella Plage	Avec M. Bellucci, B. Campan, G. Depardieu
<i>Le Couperet</i>	Costa-Gavras	Thriller	FR-BEL-ESP	2004	2005	Roubaix (tramway)	
<i>Danny the dog (Unleashed)</i>	Louis Leterrier	Thriller	FR-UK	2005	2005	Tourcoing (scène d'accident)	Écrit par Luc Besson Sorti aux États-Unis
<i>Emmenez-moi</i>	Edmond Bensimon	Comédie	FR	2005	2005	Route du Paris-Roubaix et métropole lilloise, Cobrieux, Villeneuve d'Ascq	
<i>Entre ses mains</i>	Anne Fontaine	Thriller	FR- BEL	2004	2005	Lille (grande roue, Grand'Place, zoo, Vieux Lille), Roubaix	Adapté du roman <i>Les Kangourous</i> de D. Barbéris
<i>Joyeux Noël</i>	Christian Carion	Guerre, Histoire	FR-ALL- RU-BEL- ROU	2004	2005	Barlin, Saint-Pol-sur-Ternoise, château de Brias	Film surtout tourné en Roumanie (studios MediaPro) et Ecosse Nomination Oscar du meilleur film étranger 2006
<i>Avida</i>	Benoît Delépine et Gustave Kervern	Comédie	FR	2006	2006	Maubeuge (zoo), terrils de Lens	
<i>Flandres</i>	Bruno Dumont	Drame, guerre	FR	2005	2006	Bailleul, Mont noir	Grand Prix du festival de Cannes 2006
<i>Itinéraires</i>	Christophe Otzenberger	Policier	FR	2005	2006	Gravelines (Petit-Fort-Philippe)	« dans un petit village du Nord de la France »
<i>L'Aimée</i>	Arnaud Desplechin	Film-documentaire	FR	2007	2007	Roubaix	

<i>La Chambre des morts</i>	Alfred Lot	Policier	FR	2007	2007	Dunkerquois, Lille, éoliennes de Boulogne-sur-Mer, terrils de Lens, marais de Saint-Omer	Adaptation du roman éponyme de Franck Thilliez Avec M. Laurent, G. Lelouche
<i>Le Dernier gang</i>	Ariel Zeitoun	Drame	FR	2007	2007	Sequedin (maison d'arrêt)	Vincent Elbaz
<i>Reviens-moi (Atonement)</i>	Joe Wright	Drame, guerre	UK-FR	2006	2007	Dunkerque	Tournage en Grande-Bretagne
<i>Le Scaphandre et le Papillon</i>	Julian Schnabel	Drame	FR	2006	2007	Berck-sur-Mer	Adaptation du livre de J.-D. Bauby Multi-primé à l'échelle mondiale ; Golden Globe Award du meilleur film étranger 2008
<i>9mm</i>	Taylan Barman	Drame	FR	2008	2008	Lille	
<i>Les Yeux bandés</i>	Thomas Lilti	Policier	FR	2007	2008	Lille, Tourcoing, Boulogne-sur-Mer	
<i>Baptêmes du feu</i>	Philippe Venault	Comédie	FR	2008	2008	Lomme (caserne)	
<i>Bienvenue chez les Ch'tis</i>	Dany Boon	Comédie	FR	2007	2008	Bergues, Bruay-la-Buissière (Cité des électriciens), Lille (gare, Grand'Place, Morel), plage de Malo-les-Bains, Lens stade Bollaert	Film français le plus vu au cinéma
<i>Un conte de Noël</i>	Arnaud Desplechin	Drame	FR	2007	2008	Roubaix, Croix, Lille, Lesquin (aéroport), Tourcoing	César du meilleur film 2009
<i>Cages</i>	Olivier Masse-Depasse	Drame	BEL- FR	2006	2008	Escalles, Cap Blanc Nez	
<i>Les Inséparables</i>	Christine Dory	Comédie	FR	2008	2008	Calais, Isques	
<i>À L'Origine</i>	Xavier Giannoli	Drame	FR	2007	2009	Cambrai, Onnaing, Lens (commerces, zone commerciale Cora Lens 2), Caudry, Niergnies (base militaire)	Avec F. Cluzet, G. Depardieu, E. Devos (César meilleure actrice dans un second rôle)
<i>Hadewijch</i>	Bruno Dumont	Drame	FR	2009	2009	Berthen, Mont des Cats	
<i>Un sourire malicieux éclaire son visage</i>	Christelle Lheureux	Drame	FR	2009	2009	Bruille-Saint-Amand, forêt de Saint-Amand	
<i>Welcome</i>	Philippe Lioret	Drame	FR	2008	2009	Calais, Wattrelos	Multiplés récompenses
<i>Copacabana</i>	Marc Fitoussi	Comédie	FR	2008	2010	Lille, Tourcoing, Le Touquet .	Entre Tourcoing et Ostende

<i>Fils unique</i>	Miel van Hoogenbemt	Comédie dramatique	BEL-FR	2010	2010	Lille, Marcq-en-Barœul, Dunkerque/Malo-les-Bains, Oye-Plage	
<i>Gainsbourg, vie héroïque</i>	Joann Sfar	Film musical, drame	FR	2009	2010	Berck-Plage (une scène)	César du meilleur premier film, du meilleur son 2011
<i>Notre jour viendra</i>	Romain Gavras	Comédie dramatique	FR	2009	2010	Dunkerque, Malo-les-Bains, Calais, Saint-Omer, Tilques (château)	Avec V. Cassel et O. Barthélémy
<i>Protéger et servir</i>	Éric Lavaine	Comédie	FR	2009	2010	Lille	
<i>All good children</i>	Alicia Duffy	Drame	FR IRL, BEL	2010	2011	Éclaiibes (Bois), Saint-Hilaire-sur-Helpe, château de Coutant	Coproduction Wallimage et CRRAV
<i>Légitime défense</i>	Pierre Lacan	Policier	FR-BEL	2010	2011	Orchies, Lille	
<i>Ma part du gâteau</i>	Cédric Klapisch	Comédie dramatique	FR	2010	2011	Dunkerque (digue du Braek), Calais	« France, ouvrière, vit dans le nord de la France, à Dunkerque avec ses trois filles. Son ancienne usine a fermé et tous ses collègues se retrouvent comme elle au chômage. (...) » Avec K. Viard, G. Lellouche, A. Lamy Plus d'1 million d'entrées
<i>Où va la nuit</i>	Martin Pruvost	Thriller	FR-BEL	2011	2011	En partie à Sémeries, Flaumont-Waudrechies, Saint-Hilaire-sur-Helpe, Lille	Avec Yolande Moreau L'héroïne habite dans la campagne wallonne (et part pour Bruxelles)
<i>Présumé coupable</i>	Vincent Garenq	Drame	FR-BEL	2010-	2011	Loos-lez-Lille, Marquillies, Outreau	Inspiré de « l'affaire d'Outreau » (pas d'autorisation de tourner sur les lieux) César du meilleur acteur pour P. Torreton (2012)
<i>Rien à déclarer</i>	Dany Boon	Comédie	FR-BEL	2010	2011	<i>Hirson (Aisne)</i>	Plus de 8 millions d'entrées en France Adapté en bande dessinée en 2012
<i>Arrêtez-moi</i>	Jean-Paul Lilienfeld	Thriller	FR-LUX-BEL	2012	2012	Dunkerque, Saint-Pol-sur-Ternoise	Adaptation du roman de Jean Teulé, <i>Les lois de la gravité</i> . Avec Sophie Marceau, Miou-Miou
<i>La Désintégration</i>	Philippe Faucon	Drame	FR	2011	2012	Wattrelos (friche Saint-Liévin), Roubaix, Tourcoing, Lille	Problème de l'intégration d'un jeune Français d'origine maghrébine et sa dérive vers le salafisme
<i>Un enfant de toi</i>	Jacques Doillon	Comédie dramatique	FR	2012	2012	Lille, Faches-Thumesnil	

<i>L'Œil de l'astronome</i>	Stan Neumann	Historique	FR	2011	2012	Wallers	Sur Johannes Kepler
<i>Quand je serai petit</i>	Jean-Paul Rouve	Comédie dramatique	FR	2011	2012	Grand-Fort-Philippe, Dunkerque, Calais (port)	
<i>Les Beaux jours</i>	Marion Vernoux	Drame	FR	2013	2013	Dunkerque, Calais, Cap Blanc-Nez (Escalles), Wissant	Avec F. Ardant, L. Laffite, P. Chesnais.
<i>La Grande boucle</i>	Laurent Tuel	Comédie	FR	2012	2013	Saint-Omer, Béthune, Lens, Liévin, Sangatte	
<i>Henri</i>	Yolande Moreau	Drame	FR-BEL	2012	2013	Carvin, Grenay, Souchez, Liévin, Vendin-le-Vieil, Pont à Vendin, Aix-Noulette, Loison-sous-Lens	
<i>Ouf</i>	Yann Coridian	Comédie	FR	2012	2013	Armentières, Marcq-en-Barœul, Lille	
<i>Les Reines du ring</i>	Jean-Marc Rudnicki	Comédie	FR	2012	2013	Roubaix, Le Portel, Boulogne-sur-Mer, Lille	
<i>Le Temps de l'aventure</i>	Jérôme Bonnell	Mélodrame	FR-BEL-IRL	2013	2013	Calais	Avec Emmanuelle Devos
<i>La Vie d'Adèle : chapitres 1 et 2</i>	Abdellatif Kechiche	Romance	FR-BEL-ESP	2013	2013	Lille (lycée Pasteur, Grand Place, Vieux-Lille), Lomme, Roubaix (Piscine, Musée art et industrie), Liévin	
<i>Ablations</i>	Arnold de Parscau	Drame	FR-BEL	2014	2014	Lomme, Villeneuve d'Ascq, Roubaix, Lille, Linselles	
<i>À la vie</i>	Jean-Jacques Zilbermann	Comédie dramatique	FR	2014	2014	Berck-Plage	
<i>Chante ton Bac d'abord</i>	David André	Film musical, documentaire	FR	2013	2014	Boulogne-sur-Mer	
<i>Intimité conjugale</i>	Pierre Lamotte	Drame	FR	2014	2014	Marcq-en-Barœul	Un film reposant sur l'improvisation des comédiens
<i>La Liste de mes envies</i>	Didier Le Pêcheur	Comédie dramatique	FR	2013	2014	Arras, Violaines	Adaptation du roman de G. Delacourt (2012)
<i>Pas son genre</i>	Lucas Belvaux	Comédie romantique	FR-BEL	2013	2014	Arras (Grand'Place, place des Héros, place de la gare ; lycée Robespierre, cinéma), Cassel (carnaval), Bours (« le Kes West »), Le Touquet (plage)	Adaptation du roman éponyme de P. Vilain Swan d'or du meilleur film au festival du film de Cabourg 2014

<i>La Prochaine fois je viserai le cœur</i>	Cédric Anger	Policier	FR	2013	2014	Arras, Hénin-Beaumont, Bully-les-Mines, Avion, Lens, Ourton, Vimy, Méricourt, Bruay-La-Buissière.	Inspiré de « l'affaire Alain Lamare » et du roman d'Y. Stefanovitch, <i>Un assassin au-dessus de tout soupçon</i> . Avec Guillaume Canet César 2015 : meilleur acteur, meilleure adaptation
<i>Tiens-toi droite</i>	Katia Lewkowicz	Comédie	FR	2013	2014	Wallers	La nouvelle Miss Nouvelle-Calédonie est originaire des coronas de Wallers-Arenberg
<i>Le Veau d'or</i>	Hassan Legzouli	Drame	FR-MAROC	2011	2014	Lille	Sur l'affiche : Roubaix/Rabat
<i>À trois on y va</i>	Jérôme Bonnell	Comédie romantique	FR	2014	2015	Lille, Roubaix, Boulogne-sur-Mer	
<i>Discount</i>	Louis-Julien Petit	Comédie dramatique	FR	2013	2015	Lomme, Gravelines, Roubaix	Olivier Barthelemy, Corinne Masiero
<i>En mai, fais ce qu'il te plaît</i>	Christian Carion	Guerre	FR	2013	2015	Artois ; Somme ; Arras, Saint-Pol-sur-Ternoise, Lebuquière	
<i>L'Hermine</i>	Christian Vincent	Drame	FR	2014	2015	Saint-Omer	Avec Fabrice Luchini
<i>Je suis un soldat</i>	Laurent Larivière	Thriller social	FR- BEL	2015	2015	Roubaix	Trafic transfrontalier de chiens
<i>Journal d'une femme de chambre</i>	Benoît Jacquot	Comédie dramatique, satire sociale	FR-BEL	2014	2015	Berck-sur-Mer	Nouvelle adaptation du roman éponyme de O. Mirbeau. À propos de l'affaire Dreyfus. Prix Lumières du meilleur acteur pour V. Lindon
<i>Ma mère</i>	Christine Carrière	Drame	FR-AUT-PORT	2014	2015	Dunkerque	Roman éponyme de Georges Bataille Film interdit au moins de 16 ans
<i>The Program</i>	Stephen Frears	Biographique	FR-UK	2013	2015	Côte d'Opale, Maing...	Tour de France (Lance Armstrong)
<i>Rosalie Blum</i>	Julien Rappeneau	Comédie romantique	FR	2014	2015	Leffrinckoucke	
<i>La Tête haute</i>	Emmanuelle Bercot	Drame	FR	2015	2015	Dunkerque, Cambrai, Boulogne-sur-Mer	Avec Catherine Deneuve (polémique à la suite de ses propos sur la ville de Dunkerque)
<i>Trois souvenirs de ma jeunesse</i>	Arnaud Desplechin	Comédie dramatique	FR	2014	2015	Roubaix, Tourcoing (gare)	

<i>Carole Matthieu</i>	Louis-Julien Petit	Drame	FR	2016	2016	Tourcoing	Dénonciation des techniques managériales dans une entreprise. Avec I. Adjani, C. Masiero
<i>L'Étoile du jour</i>	Sophie Blondy	Drame	FR	2012	2016	Merlimont, Stella-Plage	« Un cirque itinérant arrive dans une zone côtière de la Mer du Nord. [...] »
<i>Je ne suis pas un salaud</i>	Emmanuel Finkiel	Drame	FR	2015	2016	Lille, Roubaix, La Madeleine, Tourcoing, Noyelles-Godault (Alinéa)	Prix Arte international
<i>Je vous souhaite d'être follement aimée</i>	Ounie Lecomte	Drame	FR	2015	2016	Dunkerque	
<i>Ma Loute</i>	Bruno Dumont	Comédie	FR- ALL	2015	2016	Ambleteuse, Audinghen, Bazinghen, Boulogne-sur-Mer, Wimereux, Calais, Hardelot (scènes d'intérieur), Wissant (le Typhonium pour la maison), Audresselles	Classé n°5 dans le classement 2016 des <i>Cahiers du cinéma</i> Nommé 7 fois aux Césars Avec F. Lucchini, J. Binoche, V. Bruni Tedeschi Révélation de Raph, alors élève au lycée Blaringhem de Béthune
<i>Maman a tort</i>	Marc Fitoussi	Comédie dramatique	FR -BEL	2015	2016	Wallers	
<i>Tour de France</i>	Rachid Djaïdani	Comédie dramatique	FR	2015	2016	Lens	Avec G. Depardieu
<i>L'Amant double</i>	François Ozon	Thriller, érotique	FR-BEL	2017	2017	Croix (Villa Cavrois)	
<i>Chez nous</i>	Lucas Belvaux	Drame	FR-BEL	2016	2017	Vue sur Loisinord, route de Noeux à Hersin-Coupigny, Béthune (rue Jean-Jacques Rousseau), Bruay (la résidence de la Biette), la zone commerciale de la Porte Nord, Lens (stade Bollaert), Haillicourt (salle des fêtes Art déco), les terrils jumeaux du Pays à part	Avec C. Jacob, A. Dussollier Évoque l'influence de l'extrême-droite dans le Nord de la France
<i>La Consolation</i>	Cyril Mennegun	Drame	FR	2017	2017	Helfaut	Avec Corinne Masiero

<i>Comment j'ai rencontré mon père</i>	Maxime Motte	Comédie	FR- BEL	2015	2017	Bray-Dunes (plage)	François-Xavier Demaison, Isabelle Carré
<i>Dunkerque (Dunkirk)</i>	Christopher Nolan	Guerre	US-UK- FR-PB	2016	2017	Dunkerque- Malo les Bains	8 nominations et 3 récompenses aux Oscars 2018
<i>Les Fantômes d'Ismaël</i>	Arnaud Desplechin	Drame	FR	2017	2017	Roubaix, Tourcoing	
<i>Happy end</i>	Michael Haneke	Drame	FR- ALL- AUT	2016	2017	Douai, Calais, Audinghen Cap Gris Nez...	
<i>L'Héroïque Lande, la frontière brûle</i>	Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval	Film documentaire	FR		2017	Calais (Jungle)	
<i>Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc</i>	Bruno Dumont	Film musical	FR	2017	2017	Audresselles, dunes de Wissant	Adaptation des œuvres de Charles Péguy
<i>Momo</i>	Sébastien Thiéry et Vincent Lobelle	Comédie	FR	2016	2017	Bray Dunes	Avec Christian Clavier, Catherine Frot
<i>Visages, villages</i>	Agnès Varda et JR	Film documentaire	FR	2015	2017	Bruay-La-Buissière	
<i>Le 15h17 pour Paris</i>	Clint Eastwood	Drame, biographie	US	2018	2018	Arras (gare)	
<i>Ami-ami</i>	Victor Saint Macary	Comédie romantique	FR	2017	2018	Lille (gare Lille-Flandres)	
<i>Un beau voyou</i>	Lucas Bernard	Comédie policière	FR	2018	2018	Croix	Avec Charles Berling
<i>Bonhomme</i>	Marion Vernoux	Comédie dramatique	FR	2017	2018	Roubaix, Tourcoing, Wattrelos, Marquette-lez-Lille	Un jeune couple de banlieue Avec Nicolas Duvauchelle
<i>La Ch'tite famille</i>	Dany Boon	Comédie	FR	2017	2018	Oudezeele, Steenvoorde (station Total)	5,6 millions d'entrées en France
<i>Nos batailles</i>	Guillaume Senez	Comédie dramatique	FR-BEL	2017	2018	Calais, Escalles, Coquelles	Avec Romain Duris
<i>Vent du Nord</i>	Walid Mattar	Drame	FR-TUN- BEL	2017	2018	Boulogne-sur-Mer, Wimereux	Le film commence avec la délocalisation d'une usine de chaussures du nord vers la Tunisie. Avec Corinne Masiero

After Love	Aleem Khan	Drame	FR-UK	2019	2019	Calais, Sangatte	Le mari vivait une double vie des deux côtés de la Manche
La Forêt de mon père	Vero Cratzborn	Drame	BEL-FR (mino.)-SUI (mino.)	2019	2019	Forêt domaniale du parc national Scarpe-Escaut, Vimy, Bailleul	
Fourmi	Julien Rappeneau	Comédie dramatique	FR- BEL	2019	2019	Douai	
Furie	Olivier Abbou	Épouvante-horreur	FR	2018	2019	Marchiennes, Valenciennes, Lille, Roubaix	
Les Invisibles	Louis-Julien Petit	Comédie dramatique	FR	2018	2019	Anzin, Tourcoing, Valenciennes	1,3 million d'entrées en France Avec A. Lamy, C. Masiero
J'accuse	Roman Polanski	Drame historique	FR-IT	2018	2019	Seclin (Fort de Seclin)	Adaptation du roman de Robert Harris <i>D</i> , sur l'affaire Dreyfus Avec Jean Dujardin Sortie controversée Grand prix du jury à la Mostra de Venise 2019 3 récompenses aux César 2020
Pearl	Elsa Amiel	Drame	FR- SUI	2018	2019	Dunkerque, Villeneuve d'Ascq (Stade Pierre Mauroy)	L'univers du bodybuilding
Rebelles	Allan Mauduit	Comédie	FR	2018	2019	Boulogne-sur-Mer, le Portel	Cécile de France, Yolande Moreau. « <i>Sans boulot ni diplôme, Sandra, ex miss Nord-Pas-de-Calais, revient s'installer chez sa mère à Boulogne-sur-Mer [...]</i> »
Roads	Sebastian Schipper	Drame	ALL-FR	2017	2019	Calais	Étape dans le nord entre le Maroc et l'Angleterre
Roubaix, une lumière	Arnaud Desplechin	Drame	FR	2019	2019	Roubaix, Marcq-en-Barœul, Tourcoing	Inspiré d'un fait divers de 2002
La Vérité si je mens ! Les débuts	Gérard Bitton et Michel Munz	Comédie	FR	2019	2019	Cambrai (caserne Mortier)	Préquelle de la série de films à succès ; échec commercial
Une Belle équipe	Mohamed Hamidi	Comédie	FR	2018	2020	Vitry en Artois, Liévin, Auby	Intitulé <i>Les Footeuses</i> au moment du tournage Avec Kad Merad

<i>De Gaulle</i>	Gabriel Le Bomin	Histoire	FR	2019	2020	Dunkerque	Avec Lambert Wilson Plus de 850 000 entrées, 3 récompenses aux César 2021
<i>Effacer l'historique</i>	Gustave Kerven, Benoît Delépine	Comédie	FR	2019	2020	Arras, Saint-Laurent-Blangy (cité de la plaine d'Hervin), Lesquin, Lens	Avec B. Gardin, D. Podalydès, C. Masiero, Y. Moreau
<i>Je ne rêve que de vous</i>	Laurent Heynemann	Drame historique	FR- BEL- SUI	2018	2020	Étrun, Arras, Saint-Nicolas, Gosnay (chartreuse), Couin	Période avant et pendant la Seconde Guerre mondiale. Autour de la figure de Léon Blum
<i>Mine de rien</i>	Mathias Mlekuz	Comédie	FR	2019	2020	Fosse 11/19 Loos-en-Gohelle, fosse 9-9bis Oignies, Lens (cités minières, Bollaert), Liévin	
<i>Reste avec moi (Gott, du kannst ein Arsch sein »)</i>	André Erkau	Drame	ALL	2019	2020	Leffrinckoucke	
<i>World Famous Lover</i>	Kranthi Madhav	Romance	INDE	2019	2020 (Inde)	Lille (métropole), Le Touquet	Avec Vijay Deverakonda Tournage en France en juin 2019 https://en.wikipedia.org/wiki/World_Famous_Lover
<i>Cette musique ne joue pour personne</i>	Samuel Benchétrit	Comédie romantique	FR-BEL	2020	2021	Dunkerque, Bray-Dunes, Coudekerque-Branche (lycée)	Avec François Damiens, Vanessa Paradis, Ramzy Bedia, Bouli Lanners « Dans une ville portuaire du nord de la France »
<i>France</i>	Bruno Dumont	Drame	FR	2020	2021	Audinghen	
<i>Madeleine Collins</i>	Antoine Barraud	Drame	FR-BEL- SUI	2019	2021	Lille, Maubeuge	Avec Virginie Efira
<i>Le Sens de la famille</i>	Jean-Patrick Benes	Comédie, fantastique	FR	2019	2021	Dunkerque (quelques scènes)	Avec Alexandra Lamy, Franck Duboscq
<i>Si on chantait</i>	Fabrice Marica	Comédie	FR	2020	2021	Quiévrechain, Crespin, Valenciennes (stade), Saint-Saulve, Curgies, Raismes, Wallers (ACM)	
<i>Les Braves</i>	Sébastien Betbeder	Comédie	FR	2021	2022	Merlimont-Plage, Berck-sur-Mer	

<i>La Brigade</i>	Louis-Julien Petit	Comédie	FR	2021	2022	Montreuil, Étaples, Stella, Boulogne-sur-Mer, Cucq, Le Touquet, Dunkerque	Audrey Lamy et François Cluzet « <i>Cathy accepte un poste dans la cantine d'un foyer d'accueil de jeunes migrants</i> »
<i>Chœurs de rockeurs</i>	Ida Techer, Luc Bricault	Comédie musicale	FR	2021	2022	Dunkerque, Coudekerque-Branche	S'inspire de l'histoire d'une vraie chorale dunkerquoise, Salt and Pepper.
<i>Frère et soeur</i>	Arnaud Desplechin	Drame	FR	2021	2022	Lille, Roubaix	
<i>Les Pires</i>	Lise Akoka et Romane Guéret	Comédie dramatique	FR	2022	2022	Boulonnais : Boulogne-sur-Mer et notamment le cadre du quartier du Chemin-Vert, Berck-sur-Mer	Mise en abîme : l'histoire d'adolescents du quartier du Chemin-Vert qui participent au tournage d'un film.
<i>Saint-Omer</i>	Alice Diop	Drame	FR	2021	2022	Saint-Omer	Affaire « de la petite Adelaïde » César du Meilleur premier film en 2023
<i>Le Soleil de trop près</i>	Brioux Carnaille	Drame	FR	2020	2022	Roubaix, Tourcoing, Plaine Images, Mouvaux, Zuydcoote	
<i>Tom</i>	Fabienne Berthaud	Drame	FR	2021	2022	Montreuillois	
<i>La Guerre des Lulus</i>	Yann Samuëll	Drame / aventure	FR (majo.)-LUX	2021	2023	Ors, Guise, Hirson, Arras	Film adapté de la BD éponyme mettant en scène 4 garçons plongés dans le monde de la Première Guerre mondiale Reconstitution d'un village bombardé à Ors
<i>Un homme heureux</i>	Tristan Séguéla	Film	FR	2021	2023	Montreuil-sur-Mer surtout, Dunkerque (fausses scènes de carnaval), Saint-Aubin, Berck-sur-Mer, Rang-du-Fliers, Le Touquet-Paris-Plage	Avec Fabrice Luchini (joue le maire) et Catherine Frot.
<i>Le Prix du passage</i>	Thierry Binisti	Thriller	FR- BEL	2021	2023	Centre de Boulogne (scène de filature), Sangatte, Dunkerque et Malo-les-Bains, Grand-Fort-Philippe	<i>Natacha, jeune mère célibataire, rencontre un migrant syrien et espère atteindre l'Angleterre ; ils créent ensemble une filière de passages clandestins</i>
<i>Tropic</i>	Edouard Salier	Drame	FR	2021	2023	Phalempin, La Neuville, Attiches, Lille, Valenciennes,	Avec Louis Peres, Pablo Cobo Futur proche, écologie, codes du film fantastique.

						Roubaix, Dunkerque, Saint-Pol-sur-Mer ...	Financement de 2 régions : Hauts-de-France (Pictanovo) et la Guyane
<i>L'Empire</i>	Bruno Dumont	Science-fiction	FR (majo.)- ALL-IT- BEL- PORT.	2022	Sortie 2024	Wimereux, dunes de la Slack, Audresselles, Bazinghem...	Aides du CNC, Tax Shelter, Fonds EURIMAGES, Pictanovo, Fédération Wallonie-Bruxelles...

Liste des films tournés en Wallonie

Les films sont classés en fonction de leur date de sortie au cinéma.

Des historiens du cinéma belge répertorient des œuvres, souvent anciennes, dont nous n'avons parfois pas pu identifier les lieux de tournage ou de manière trop approximative. Ces œuvres n'ont, dans ce cas, pas été intégrées dans le tableau⁹⁹⁷.

Film	Réalisateur	Genre	Production ⁹⁹⁸	Date de tournage	Date de sortie Belgique	Lieux de tournage (dans la région uniquement)	Informations complémentaires
<i>Ombres et lumières</i>	Théo Dubruissin	Drame	BEL	1929	1929	Lessines (hôpital Notre-Dame à la Rose)	Film muet belge
<i>Misère au Borinage</i>	Henri Storck, Joris Ivens	Film documentaire	BEL	1933	1933	Borinage, Wasmes	Devenu un « classique » du cinéma belge francophone
<i>Le Banquet des fraudeurs</i>	Henri Storck	Drame	BEL-ALL	1951	1951	Campagne de Verviers	Premier long métrage de H. Storck.
<i>La Vie passionnée de Vincent Van Gogh (Lust for Life)</i>	Vincente Minnelli	Biopic	US	1955	1956	Quaregnon, Wasmes, Hornu (Site du Grand-Hornu), Mons-Borinage	Avec Kirk Douglas Redécouvert à la faveur de Mons 2015
<i>Déjà s'envole la fleur maigre</i>	Paul Meyer	Film documentaire	BELG	1959	1960	Borinage, Le Flénu, Mons	
<i>Marche ou crève Grand prix</i>	Georges Lautner John Frankenheimer	Espionnage Drame sportif	FR-BEL US	1959 1966	1960 1966	Limbourg Circuit de Spa-Francorchamps, Stavelot	Succès public évoquant une compétition de Formule 1 A remporté 3 Oscars en 1967.
<i>Jeudi on chantera comme dimanche</i>	Luc de Heusch	Comédie dramatique	BEL-FR	1966	1967	Région industrielle de Liège	L'un des premiers films de long métrage soutenus par le ministère de la Culture belge. Henri Storck en est le producteur délégué
<i>Un soir, un train</i>	André Delvaux	Drame, fantastique	FR-BEL	1968	1968	Arlon, Attert	D'après le roman éponyme de Johan Daisne

⁹⁹⁷ C'est le cas notamment des films patoisants qui se multiplient entre les années 1930 et 1950 (Sojcher, 1999, tome 1) ; il est probable que certains aient été tournés en Wallonie.

⁹⁹⁸ Dans le cas de coproductions avec la France, nous précisons parfois si la part de cette dernière est majoritaire (majo) grâce aux informations disponibles sur le site d'Unifrance.

							Avec Yves Montand et Anouk Aimée
<i>Les Gommès</i>	Lucien Deroisy, René Micha	Policier	FR-BEL	1968	1969	Liège	
<i>L'Aveu</i>	Costa-Gavras	Drame	FR-IT	1969	1970	Walcourt (église et rue)	
<i>Laisse aller... c'est une valse !</i>	Georges Lautner	Comédie policière	FR	1971	1971	Mons (frontière belge)	Avec Jean Yann, Mireille Darc, Bernard Blier, Michel Constantin, Rufus
<i>Malpertuis</i>	Harry Kümel	Horreur/drame	BEL-FR-ALL	1971	1971	Villers-la-Ville	Avec Orson Welles
<i>La Plus longue nuit du diable</i>	Jean Brismée	Épouvante	BEL-IT	1971	1971	Antoing (château)	
<i>La Chambre rouge</i>	Jean-Pierre Berckmans	Drame	BEL-FR	1972	1972	Namur	
<i>Belle</i>	André Delvaux	Drame	BEL-FR	1972	1973	Spa, Fagnes	
<i>Le Far West</i>	Jacques Brel	Comédie dramatique	FR-BEL	1972	1973	Herstal (terril de Petite Bacnure), Vottem	Avec Jacques Brel, Lino Ventura. Une sorte de western belge dans lequel les personnages - Jacques, en costume de cow-boy, et Gabriel - sillonnent la Belgique en quête de « leur » Far West... un « Far west » que les rêveurs imaginent au sein d'une ancienne mine. Jacques Brel met un terme à sa carrière cinématographique après l'échec du film. Images du tournage : https://www.youtube.com/watch?v=evgup9lh7EY
<i>Les Démoniaques</i>	Jean Rollin	Épouvante-horreur, érotique	FR	1973	1974	Villers-la-Ville (ruines de l'abbaye)	
<i>Vase de noces</i>	Thierry Zéno	Film expérimental	BEL	1974	1974	Campagne wallonne non identifiée	Un agriculteur isolé et déséquilibré dans la campagne wallonne a une relation amoureuse avec une truie ; film subversif qui évoque à la fois la corophagie, la zoophilie, les troubles mentaux, le suicide. Scandale lors de sa présentation à Cannes.
<i>Le Fils d'Amr est mort</i>	Jean-Jacques Andrien	Drame	BEL-FR-TUN	1974	1975	Verviers (scènes)	

<i>Souvenir de Gibraltar</i>	Henri Xhonneux	Drame	BEL	1974	1975	Eupen, Welkenraedt	Avec Annie Cordy, Eddy Constantine
<i>Les Arpents dorés</i>	Armand Rocour		BEL	1976	1976	Liège et environs	Les films d'A. Rocour ne furent pas distribués.
<i>Du bout des lèvres</i>	Jean-Marie Degèsves	Drame	BEL	1975	1976	Plancenoit (Lasne)	
<i>Jambon d'Ardenne</i>	Benoît Lamy	Comédie	BEL-FR	1977	1977	Durbuy, Ardenne	Avec Annie Girardot L'action se passe à Durbuy, dans « une bourgade perdue dans les Ardennes »
<i>Robert et Robert</i>	Claude Lelouch	Comédie	FR	1978	1978	Waterloo (Musée de cire de Waterloo)	
<i>Des anges et des démons</i>	Maurice Rabinowicz	Drame	BEL	1979	1979	Liège	
<i>Les Dédales d'Icare</i>	Armand Rocour		BEL	1981	1981	(environs de Liège ?)	
<i>Le Grand paysage d'Alexis Droeven</i>	Jean-Jacques Andrien	Drame	BEL (majo)-FR	1981	1981	Pays de Herve ; commune des Fourons (Flandre), Neufchâteau, Liège (Maison des Notaires)	
<i>L'Étoile du Nord</i>	Pierre Granier-Deferre	Drame	FR	1982	1982	Charleroi, Marchienne (puit n°18 du charbonnage de Monceau Fontaine), Jumet, Roux	D'après le roman de Georges Simenon <i>Le Locataire</i> Avec Simone Signoret (César de la meilleure actrice), Philippe Noiret, Fanny Cottençon (César de la meilleure actrice dans un second rôle).
<i>Une femme en fuite</i>	Maurice Rabinowicz	Drame	FR-BEL	1982	1982	Liège	
<i>Hiver 60</i>	Thierry Michel	Drame	BEL	1982	1982	Quenast (Rebecq)	Revient sur la grande grève wallonne de l'hiver 1960-1961.
<i>Brussels by Night</i>	Marc Didden	Drame	BEL	1982	1983	Ittre, Braine-le-Comte (Plan incliné de Ronquières)	Centré sur la ville de Bruxelles
<i>Mortelle randonnée</i>	Claude Miller	Policier, thriller	FR	1982	1983	La Hulpe (château)	Avec Michel Serrault, Isabelle Adjani, Guy Marchand
<i>Madame P</i>	Eva Bonfanti	Drame	BEL	1984	1984	Spa	
<i>Istanbul</i>	Marc Didden	Drame	BEL	1985	1985	Arlon	
<i>Carnaval</i>	Ronny Coutteure	Comédie	BEL-FR	1987	1987	Jalhay	Résumé
<i>Macbeth</i>	Claude d'Anna	Version filmée de l'opéra	FR- ALL	1987	1987	Han-sur-Lesse (Grottes de Han-sur-Lesse), Bouillon	

<i>Australia</i>	Jean-Jacques Andrien	Comédie dramatique	FR-BEL	1988	1989	Verviers	
<i>Le Maître de musique</i>	Gérard Corbiau	Drame, époque	BEL	1987	1988	Antoing (château), Chimay (château), Enghien (château), La Hulpe (château)	Oscar du meilleur film en langue étrangère (1989). Succès public en France. Première intervention aussi forte de la télévision (RTBF) dans le financement et la réalisation d'un long métrage (Sojcher, 1999, tome 2).
<i>Les Mémés cannibales (Rabid Grannies)</i>	Emmanuel Kervyn	Horreur / comédie	US	1988	1988	Ramegnies-Chin	Le « premier film gore belge » (Sojcher, 1999, p. 173)
<i>Un été après l'autre</i>	Anne-Marie Etienne	Comédie dramatique	BEL-FR-CAN	1990	1990	Liège	Avec Annie Cordy. L'action se déroule à Liège (impasse de la Vignette).
<i>Blanval</i>	Michel Mees	Romance, guerre, comédie dramatique	BEL(majo)-FR	1991	1991	Ittre (château)	« Dans un village belge en 1917, près d'un château »
<i>Le Brasier</i>	Éric Barbier	Drame d'époque	FR	1989	1991	Couvin (CFV3V), Marchienne dans l'agglomération de Charleroi (chevalements du puits Parent- puit n°18 du charbonnage de Monceau Fontaine)	Plus gros budget du cinéma français à l'époque. Évocation du monde de la mine (luttés sociales, immigration polonaise) Images du tournage : https://fresques.ina.fr/memoires-de-mines/fiche-media/Mineur00002/tourcoing-tournage-du-film-le-brasier.html
<i>C'est arrivé près de chez vous</i>	Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde	Comédie dramatique, noire	BEL- FR	1992	1992	Mouscron (bois Fichaux), Namur, Louvain-La-Neuve	Sélection officielle en compétition au Festival de Cannes en 1992
<i>Daens</i>	Stijn Coninx	Biographie, histoire	BEL- PB-FR	1992	1992	Attre (château), Couvin (CFV3V), Thuin, Rebecq, Vellereille-les-Brayeux (abbaye de Bonne-Espérance)	« Alost, 1893 » Adaptation du roman biographique de Louis Paul Boon. Thématiques : classe ouvrière, lutte sociale, crise économique et chômage...
<i>Archipel</i>	Pierre Granier-Deferre	Drame	FR (majo.)-BEL	1992	1993	Château et domaine de la Blérière (Onhaye), Houtain (Oupeye)	

<i>Germinal</i>	Claude Berri	Drame	FR (majo.)-BEL- IT	1992	1993	Soignies (château de Louvignies), Écaussinnes (château de la Folie)	
<i>1000 Rosen</i>	Theu Boermans	Drame époque	PB	1994	1994	La Louvière	
<i>La Partie d'échecs</i>	Yves Hanchar	Comédie dramatique, époque	FR-SUI-BEL	1994	1994	Beloil (château), Seneffe (château)	Avec Catherine Deneuve et Pierre Richard
<i>Les Anges gardiens</i>	Jean-Marie Poiré	Comédie	FR	1995	1995	Thorembais-Saint-Trond	Avec Christian Clavier et Gérard Depardieu
<i>Le Roi de Paris</i>	Dominique Maillet	Drame, romance	FR (majo)-UK	1994	1995	Namur	Avec Philippe Noiret
<i>Le Huitième Jour</i>	Jaco Ven Dormael	Comédie dramatique	FR (majo)-BEL- UK	1994	1996	La plaine de Boneffe - Éghezée (une scène), Dottignies, Walhain, Tavieres	Prix d'interprétation masculine au Festival de Cannes pour Daniel Auteuil et Pascal Duquenne
<i>La Promesse</i>	Jean-Pierre et Luc Dardenne	Drame	BEL-LUX- FR (mino)	1996	1996	Seraing, Liège (cité de Droixhe, quai d'Ougrée)	Multirécompensé
<i>Le Nain rouge</i>	Yvan Le Moine	Comédie dramatique	BEL-IT-FR (mino.)	1998	1998	Stambruges (Mer de Sable et environs)	
<i>Les Convoyeurs attendent</i>	Benoît Mariage	Comédie	FR (majo)-BEL	1999	1999	Charleroi et sa région	
<i>Rosetta</i>	Jean-Pierre et Luc Dardenne	Drame	BEL-FR (mino)	1998	1999	Nandrin, Seraing, Jemeppe-sur-Meuse (section de Seraing)	Palme d'or au festival de Cannes en 1999
<i>Les Destinées sentimentales</i>	Olivier Assayas	Drame	FR (majo)-SUI	1999	2000	Houdeng-Aimeries, La Louvière (Faïencerie Royal Boch)	Adaptation du roman éponyme de Jacques Chardonne, avec Charles Berling, Emmanuelle Béart, Isabelle Huppert
<i>En vacances</i>	Yves Hanchar	Comédie dramatique	FR-BEL-CAN	2000	2000	Papignies (Lessines)	
<i>Le Roi danse</i>	Gérard Corbiau	Historique, musical	FR-BEL-ALL	2000	2000	Abbaye de Villiers, Villers-la-Ville	
<i>Que faisaient les femmes pendant que l'homme marchait sur la Lune ?</i>	Chris Vander Stappen	Comédie dramatique	FR (mino)-BEL-CAN-SUI	2000	2001	Rebecq, Soignies, Liège (Aquarium)	
<i>Le Vélo de Ghislain Lambert</i>	Philippe Harel	Comédie dramatique	FR	2000	2001	Namur, Kain, Ligny, Mont-de-l'Enclus pour les scènes de course,	Avec Benoît Poelvoorde, José Garcia

						Saint-Sauveur, Bovesse, Ham-sur-Sambre, Jemeppe-sur-Sambre	
<i>Cavale</i>	Lucas Belvaux	Police	FR-BEL	2001	2002	Liège	Fait partie de la trilogie de Lucas Belvaux, avec <i>Après la vie</i> et <i>Un couple épatant</i> .
<i>Le Fils</i>	Jean-Pierre et Luc Dardenne	Drame	FR-BEL	2001	2002	Nandrin, Ougrée (station-service), Seraing	
<i>Gangsters</i>	Olivier Marchal	Police	FR (majo)-BEL	2002	2002	Liège	
<i>Un honnête commerçant</i>	Philippe Blasband	Drame	BEL	2001	2002	Liège (tours de Droixhe), Waterloo, Herstal, Neupré	
<i>Hop</i>	Dominique Standaert	Comédie dramatique	BEL	2002	2002	Butgenbach (barrage de la Gileppe)	Thèmes : immigration, terrorisme
<i>Une part du ciel</i>	Bénédicte Liénard	Drame	FR (majo)-BEL- LUX	2002	2002	Liège	La résistance de femmes détenues et d'ouvrières d'une usine.
<i>Dédales</i>	René Manzor	Policier	FR (majo)-BEL- SUI	2003	2003	Enghien (château), Villers-la-Ville	
<i>En territoire indien</i>	Lionel Epp	Thriller	FR (majo)-BEL-IT	2001	2003	Liège	
<i>Jeux d'enfants</i>	Yann Samuel	Comédie romantique	FR (majo)-BEL	2003	2003	Liège	Dépasse le million d'entrées en salle en France Avec Guillaume Canet et Marion Cotillard
<i>Pas si grave</i>	Bernard Rapp	Comédie dramatique	FR (majo)-BEL-ESP	2002	2003	Liège, Seraing	
<i>Alive</i>	Frédéric Berthe	Comédie dramatique, comédie musicale	FR (majo.)-BEL	2004	2004	Mons (centre commercial)	
<i>Calvaire</i>	Fabrice Du Welz	Horreur	BEL (majo.)-FR-LUX	2004	2004	Bullange (forêt), Butgenbach (barrage), Jalhay (restaurant La Baraque Michel), Neupré, Rouvroy, Saint-Hubert	Dans l'Ardenne belge
<i>Confituur</i>	Lieven Devrauer	Comédie dramatique	BEL	2004	2004	Marbais (rue)	Film flamand
<i>Le Cou de la girafe</i>	Safy Nebbou	Comédie dramatique	FR (majo.)-BEL	2003	2004	Enghien	Avec Sandrine Bonnaire, Claude Rich

<i>La Femme de Gilles</i>	Frédéric Fonteyne	Drame	FR (majo.)-BEL-LUX-	2003	2004	Liège	Un ouvrier des hauts fourneaux dans les années 1930
<i>Folle embellie</i>	Dominique Cabrera	Comédie dramatique	FR (majo.)-BEL- CAN	2003	2004	Ferrières	
<i>Des plumes dans la tête</i>	Thomas de Thier	Drame	FR (majo.)-BEL	2003	2004	Genappe, bassins de décantation d'une sucrerie	« <i>Genappe, une petite ville wallonne. Sa sucrerie, ses bassins de décantation où pourrissent les déchets de betteraves et s'arrêtent les oiseaux migrateurs.</i> » Sélection Festival de Cannes 2003 (Quinzaine des réalisateurs)
<i>Pour le plaisir</i>	Dominique Deruddere	Comédie	FR (majo)-BEL- GB	2003	2004	Chapelle-lez-Herlaimont	Avec Samuel Le Bihan, François Berléand, Olivier Gourmet
<i>Georges et le Dragon</i>	Tom Reeve	Aventure	US-ALL-UK-LUX	2004	2004	Lacs de L'Eau d'Heure	
<i>Bunker Paradise</i>	Stefan Liberski	Drame	BEL (majo.)-FR	2004	2005	Genappe	Avec Jean-Paul Rouve, Bouli Lanners
<i>Le Couperet</i>	Costa-Gavras	Thriller, comédie noire	FR (majo)-BEL-ESP	2004	2005	Braives (station-service), Liège, Saint-Georges-sur-Meuse, Verviers, Wanze, Enghien, Beufays, Huy	
<i>L'Enfant</i>	Jean-Pierre et Luc Dardenne	Drame	BEL-FR (mino)	2005	2005	Seraing, Verlaine (aire de repos)	Seconde Palme d'or à Cannes des Frères Dardenne
<i>Entre ses mains</i>	Anne Fontaine	Drame	FR (majo)-BEL	2004	2005	Tournai (près du palais de Justice), le long de l'Escaut (Pecq)	Avec Benoît Poelvoorde, Isabelle Carré Tournage centré sur Lille
<i>Miss Montigny</i>	Miel Van Hoogenbemt	Drame	BEL-LUX- GB-FR (mino)	2005	2005	Charleroi, Châtelet (gare), Châtelineau (terrain de football près du terri), Montigny-le-Tilleul, Marchienne-Docherie à Marchienne-au-Pont	« <i>A Montigny, petite ville du 'pays noir' belge [...]</i> »
<i>Mon ange</i>	Serge Frydman	Comédie dramatique	FR (majo.)-BEL-PB	2004	2005	Jodoigne (piscine), La Hulpe, Ottignies Louvain-la-Neuve, Orphain-Bois-Seigneur-Isaac, Vellereille-les-Brayeux	Nommé à la Mostra de Venise 2006.
<i>Le Plus beau jour de ma vie</i>	Julie Lipinski	Comédie romantique	FR (majo.)-BEL	2005	2005	Papignies, Bousval (château de Pallandt), Ittre, Nivelles (église),	Avec Hélène de Fougerolles, François Berléand

						Rebecq, Ligny, Marcq-Enghien (église)	
<i>Ultranova</i>	Bouli Lanners	Drame	BEL (majo.)-FR	2004	2005	Liège, Seraing, Grâce-Hollogne, Flémal, Herstal, Donceel, Verlaine, Saint-Georges-sur-Meuse, Ans	
<i>Congorama</i>	Philippe Falardeau	Comédie dramatique	CAN-BEL-FR (mino)	2005	2006	Liège	
<i>Dikkenek</i>	Olivier Van Hoofstadt	Comédie	FR (majo)-BEL	2005	2006	Chassepierre	Peu filmé en Wallonie Échec commercial à sa sortie mais parfois considéré comme film « culte » à sa sortie en DVD et lors de ses rediffusions
<i>Nue propriété</i>	Joachim Lafosse	Drame	BEL-LUX-FR (mino)	2006	2006	Wavre-Limal, Chaumont-Gistoux (café, pisciculture)	Avec Isabelle Huppert, Jérémie Renier
<i>Odette Tout le monde</i>	Éric-Emmanuel Schmitt	Comédie	BEL	2006	2006	Charleroi/Marcinelle	
<i>Pom, le poulain</i>	Olivier Ringer	Comédie dramatique, enfants	BEL (majo)-FR	2005	2006	Bouillon (Tombeau du Géant), Ardenne belge	
<i>La Raison du plus faible</i>	Lucas Belvaux	Thriller, policier	FR (majo.)-BEL	2005	2006	Gembloux, Liège, Seraing, Namur, Tubize	« <i>À Liège ...</i> » Présenté en compétition à Cannes
<i>Angel</i>	François Ozon	Drame	RU-BEL-FR (mino)	2006	2007	Braine-l'Alleud (château Bois seigneur-Isaac, abbaye de Bois-Seigneur-Isaac), Soignies (château de Louvignies), Verviers	
<i>Artefacts</i>	Giles Daoust et Emmanuel Jaspers	Horreur	BEL	2007	2007	Hélocine	
<i>Le Bannissement (Изгнание)</i>	Andreï Zviaguintsev	Drame	RUSS	2006	2008	Marchienne-au-Pont (Charleroi)	Belgique, France et Moldavie sont mobilisés pour évoquer une ville industrielle à l'écran.
<i>Ce que mes yeux ont vu</i>	Laurent de Bartillat	Polar	FR	2006	2007	Tournai (gare)	Avec Sylvie Testud, Jean-Pierre Marielle
<i>Cowboy</i>	Benoît Mariage	Comédie	BEL-FR (mino)	2005	2007	Chapelle-lez-Herlaimont (section de Godarville), Viroinval, Courcelles, Marcinelle, Trazegnies	Avec Benoît Poelvoorde et François Damiens

<i>J'aurais voulu être danseur</i>	Alain Berliner	Film musical, romance	BEL-LUX-RU- FR (mino.)	2005	2007	Court-Saint-Etienne (ferme du sartage)	
<i>La Face cachée</i>	Bernard Campan	Comédie dramatique	FR (majo)-BEL	2006	2007	Ittre, Namur	
<i>Firmin</i>	Dominique Derudder	Comédie	BEL	2006	2007	Charleroi	
<i>Voleurs de chevaux</i>	Micha Wald	Drame historique	BEL-CAN-FR (mino)	2006	2007	Butgenbach	
<i>Cages</i>	Olivier Masset-Depasse	Drame	BEL (majo) - FR	2006	2008	Bossut	
<i>Eldorado</i>	Bouli Lanners	Road movie,	BEL (majo)-FR	2007	2008	Bièvre, Seraing, Nandrin, Vresse-sur-Semois, Manhay, Juprelle, Saint-Georges, Waismes, Waremmes, Fexhe-le Haut-Clocher, Awans, Étangs de Neuville, Hautes Fagnes	Tourné en Wallonie du 11 juin au 4 août 2007 Western moderne ; en CinémaScope
<i>Élève libre</i>	Joachim Lafosse	Drame	BEL (majo)- FR	2008	2008	Ottignies Louvain-la-Neuve, Waterloo	Meilleur acteur aux Magritte du cinéma pour Jonathan Zaccàï, meilleur espoir féminin aux Magritte du cinéma pour Pauline Etienne
<i>Les Enfants de Timpelbach</i>	Nicolas Bary	Fantastique, aventures	FR (majo)-BEL-LUX	2008	2008	La Calamine (château), Hergenrath (château d'Eyneburg)	Adaptation du roman d'Henry Winterfeld (1937)
<i>Formidable</i>	Dominique Standaert	Comédie	BEL	2007	2008	Durby (gare de Barvaux)	
<i>Pour elle</i>	Fred Cavayé	Policier, drame	FR	2008	2008	?	Avec Vincent Lindon
<i>Le Silence de Lorna</i>	Jean-Pierre et Luc Dardenne	Drame	BEL (majo)-FR -IT-	2007	2008	Liège (gare de Liège-Guillemins), Seraing, Verviers	Prix du scénario au Festival de Cannes
<i>Cinéman</i>	Yann Moix	Comédie dramatique	FR (majo)-BEL	2007	2009	Beloil (château), Braine-l'Alleud (restaurant), Clabecq	
<i>Diamant 13</i>	Gilles Bréhat	Policier, thriller	FR (majo)-BEL-LUX	2008	2009	Hellebecq	Avec Gérard Depardieu, Olivier Marchal
<i>Les Folles aventures de Simon Konianski</i>	Micha Wald	Comédie	BEL-CAN-FR	2008	2009	Genappe, N25	

<i>Hadewijch</i>	Bruno Dumont	Drame	FR	2009	2009	Lessines	
<i>The Hessen Affair</i>	Paul Breuls	Comédie noire	BEL-CAN	2009	2009	Beloil (château)	
<i>Incognito</i>	Eric Lavaine	Comédie	FR (majo)- BEL	2008	2009	Saint-Hubert	
<i>Mr Nobody</i>	Jaco van Dormael	Drame uchronique, science fiction	FR (majo)- BEL-CAN- ALL	2007	2009	Couvin (CFV3V), Viroinval	Meilleur film au Magritte du Cinéma 2011 (meilleur réalisateur, meilleur scénario etc.) – 1ere année lors de laquelle cette récompense est décernée Lion d'or à la Mostra de Venise.
<i>Oscar et la dame rose</i>	Éric-Emmanuel Schmitt	Drame	FR (majo)- BEL- CAN	2009	2009	Ath (Houtaing, mausolée d'Oultremont), Musson (cimetière), Soignies, La Hulpe, clinique de la forêt	Adaptation du roman d'Éric-Emmanuel Schmitt
<i>Pour un fils</i>	Alix de Maistre	Drame	FR (majo)- FR	2008	2009	Braine-l'Alleud	Avec Miou-Miou, Olivier Gourmet
<i>Sans rancune</i>	Yves Hanchar	Comédie dramatique	BEL (majo)- FR	2009	2009	Grez-Doiceau (château), Yvoir/Dorinne (gare)	
<i>Sœur Sourire</i>	Stijn Coninx	Drame biographique	FR (majo)- BEL	2008	2009	Liège, Wartet (abbaye de Marchelles-Dames), Seraing, Sprimont, Jalhay, Waismes, Esneux, Awans, Namur	
<i>La Chance de ma vie</i>	Nicolas Cuche	Comédie	FR (majo)- BEL	2009	2010	Anhée (abbaye de Maredsous), La Hulpe (Dolce La Hulpe)	Avec Virginie Efira
<i>Illégal</i>	Olivier Masse-Depasse	Drame	BEL-LUX- FR (mino.)	2010	2010	Liège (aéroport)	Sort d'immigrés clandestins russes en Belgique.
<i>Je ne vous oublierai jamais</i>	Pascal Kané	Drame	FR (majo)- BEL	2009	2010	Binche (gare)	
<i>Potiche</i>	François Ozon	Comédie	FR (majo)- BEL	2010	2010	Braine-l'Alleud (ferme Pussemier), Cerfontaine, Ittre, Wavre/Limal, Bierges, Orphain-Bois-Seigneur-Isaac	Avec Catherine Deneuve, Gérard Depardieu, Fabrice Luchini, Karine Viard, Judith Godrèche L'action est censée se dérouler dans le Nord à la fin des années 1970 (plaques d'immatriculation « 59 » et références explicites à Lille notamment) Multiples candidatures aux César Dépasse la barre des 2 millions d'entrées en France et du million à l'étranger

<i>Protéger et servir</i>	Éric Lavaine	Comédie policière	FR (majo)-BEL	2009	2010	Jurbise	Avec Kad Merad, Clovis Cornillac, Carole Bouquet, François Damiens Tournage à la fois en Belgique (Bruxelles) et en France (Lille)
<i>La Régate</i>	Bernard Bellefroid	Drame	BEL-LUX- FR (mino)	2009	2010	Namur et environs	À Namur
<i>Au cul du loup</i>	Pierre Duculot	Comédie dramatique	BEL (majo)-FR	2010	2011	Charleroi (Le New Derby), Châtelet (place, gare), Liège (aéroport)	Magritte du cinéma 2013 : meilleur premier film
<i>Bullhead</i>	Michaël R. Roskam	Policier	BEL	2011	2011	Liège	Nommé pour l'Oscar du meilleur film en langue étrangère en 2012 et aux Césars 2013 pour le César du meilleur film étranger L'action se passe dans la province flamande de Limbourg Prix du meilleur film flamand en 2011 Magritte du cinéma 2012 (meilleur film flamand en coproduction)
<i>Le Gamin au vélo</i>	Jean-Pierre et Luc Dardenne	Comédie dramatique	BELG (majo)-FR- IT	2010	2011	Oupeye, Seraing	Grand prix au festival de Cannes 2011 ; meilleur espoir masculin au Magritte du cinéma 2011
<i>Les Géants</i>	Bouli Lanners	Comédie dramatique	BEL	2010	2011	Butgenbach (barrage de la Gileppe), Waismes, Ovifat (Parc naturel des Hautes Fagnes), Havelange.	Meilleur film aux Magritte du cinéma 2012, meilleur réalisateur, meilleure image
<i>Le Grand'Tour</i>	Jérôme Le Maire	Comédie dramatique	BEL	2011	2011	Ardenne belge	« Un very belge trip ! » annonce l'affiche. Entre fiction et documenta
<i>Chez Gino</i>	Samuel Benchetrit	Comédie	FR	2008	2011	Gréz-Doiceau	« à Bruxelles » ; tournage bruxellois surtout
<i>Un heureux événement</i>	Rémi Bezançon	Comédie dramatique	FR (majo)-BEL	2010	2011	Montigny-le-Tilleul	
<i>Largo Winch 2</i>	Jérôme Salle	Action	FR (majo)-BEL-ALL-	2010	2011	Braine-le-Comte (bois de la Houssière), Charleroi (usine Carsid)	Saga adaptée de la bande dessinée éponyme de Jean Van Hamme et de Philippe Francq Avec Tomer Sisley, Sharon Stone. La ville de Charleroi est choisie pour évoquer l'Ukraine lors des scènes de poursuite.

							Dépasse 1,3 million d'entrées en salle en France.
Rien à déclarer	Dany Boon	Comédie	FR (majo)- BEL	2010	2011	Chimay (collégiale, Grand'Place), Momignies (Macquenoise, Seloignes), Pont-à-Celles, Chaumont-Gistoux, Tubize, Onhay	
Les Tribulations d'une caissière	Pierre Rambaldi	Comédie	FR (majo)- BEL	2010	2011	Waterloo	Film tourné sur le site de Carrefour, Mont-Saint-Jean à Waterloo.
À perdre la raison	Joachim Lafosse	Drame	BEL (majo)- LUX-SUI- FR	2011	2012	Liège (aéroport), Wartet, Namur (CHR, Hôtel de Ville)	Inspiré d'un fait divers belge à Nivelles Magritte du meilleur film en 2013
Belle du Seigneur	Glenio Bonder	Drame	LUX-BEL- ALL- FR (mino)	2011	2012	Liège (Conservatoire), Spa (scène intérieure), Verviers (Grand Théâtre)	
Boule et Bill	Alexandre Charlot et Franck Magnier	Comédie	FR (majo)- BEL-LUX	2012	2012	Verlaine	Plus de 2 millions d'entrées en France, plus de 100 000 en Belgique
Bye Bye Blondie	Virginie Despentès	Drame	FR (majo)- BEL-SUI	2010	2012	Liège, Lierneux, Saint-Georges-sur-Meuse (château de Warfusée), Visé	Adaptation du roman éponyme de Virginie Despentès L'action se passe à Nancy
De rouille et d'os	Jacques Audiard	Drame	FR (majo)- BEL	2011	2012	Liège, Spa	Présenté en compétition officielle au festival de Cannes 2012. 9 nominations aux César en 2013. Multiples récompenses : Festival du film de Londres 2012 (meilleur film)... Près de 2 millions d'entrées en France.
Dead Man Talking	Patrick Ridremont	Comédie	BEL-LUX- FR (mino)	2012	2012	Arlon (château du Bois d'Arlon), Bouillon (ferme des mouches), Chaumont-Gistoux (pisciculture Colette à Bonlez), Celles (château de Noisy)	
J'enrage en son absence	Sandrine Bonnaire	Drame	FR (majo.)- BEL-LUX	2012	2012	Arlon	
Mobile Home	François Pirot	Comédie	BEL-LUX- FR (mino.)	2012	2012	Ferrières, Stoumont, Trois-Ponts	

<i>Un plan parfait</i>	Pascal Chaumeil	Comédie, romance	FR (majo.)-BEL	2011	2012	Binche (gare), Seneffe, Braine-le-Comte	Avec Diane Kruger et Dany Boon
<i>Populaire</i>	Régis Roinsard	Comédie	FR (majo.)-BEL	2011	2012	Liège (salle Le Forum)	
<i>Rondo</i>	Olivier van Malderghem	Drame	BEL (majo)-FR	2008	2012	Couvin (CFV3V)	
<i>Süskind</i>	Rudolf van den Berg	Drame, guerre, époque	PB	2011	2012	Couvin (CFV3V)	
<i>Tango libre</i>	Frédéric Fonteyne	Drame	BEL-LUX-FR (mino)	2012	2012	Juprelle (prison)	
<i>Torpédo</i>	Matthieu Donck	Comédie	BEL (majo)-FR	2009	2012	Braine-L'Alleud (Le Fol'Fouille), Gosselies (Univers du cuir), Horrues, Waterloo, Grand-Leez, Ligny	Avec François Damiens
<i>Angélique</i>	Ariel Zeïtoun	Aventure	FR (majo)-BEL-TCH-ALL	2012	2013	Brugelette (château d'Attre), Beloeil (château)	Nombreuses scènes tournées en Tchèque (et en France) Adaptation du roman d'Anne et de Serge Golon
<i>Une chanson pour ma mère</i>	Joël Franka	Comédie	FR (majo)-BEL	2013	2013	Florenville, Libramont, abbaye d'Orval (Villers-devant-Orval), Ardenne	Avec Dave En Ardenne belge
<i>Le Cinquième pouvoir (The Fifth Estate)</i>	Bill Condon	Drame biographique	US	2013	2013	Liège (gare de Liège-Guillemins)	Évoque la création de WikiLeaks et Julian Assange Présenté comme un échec commercial
<i>Les Conquérants</i>	Xabi Molia	Comédie	FR (majo) - BEL	2012	2013	Liège, Seraing	
<i>Des gens qui s'embrassent</i>	Danièle Thompson	Comédie	FR	2012	2013	Liège (salle philharmonique)	Avec Kad Mérad
<i>Henri</i>	Yolande Moreau	Comédie dramatique	FR-BEL	2012	2013	Celles, Mons, Tournai	« Dans les environs de Charleroi »
<i>Une histoire d'amour</i>	Hélène Fillières	Drame	FR	2011	2013	Liège (gare de Liège-Guillemins)	
<i>Landes</i>	François-Xavier Vives	Drame	FR (majo)-BEL	2013	2013	Fernelmont (château de Franc Waret), la Louvière, Soignies (château de Louvigny), Wépion (section de la ville de Namur),	

						Chevetogne (section de la ville de Ciney), Andenne, Wartet (abbaye de Marche-les-Dames), Anthée	
<i>La Marque des anges</i>	Sylvain White	Thriller	FR	2013	2013	Namur, Wartet	Adaptation du roman de Jean-Christophe Grangé <i>Miserere</i> Avec Gérard Depardieu, Joey Starr, Thierry Lhermitte
<i>Moroccan Gigolos</i>	Ismaël Saïdi	Comédie	BEL- CAN	2013	2013	Liège	Censé se passer dans un quartier peu recommandable de Bruxelles
<i>Mr. Morgan's Last Love</i>	Sandra Nettebeck	Comédie dramatique	ALL-US-FR (mino)	2011	2013	La Hulpe (château)	Seul lieu de tournage en Wallonie
<i>Une place sur la Terre</i>	Fabienne Godet	Comédie dramatique	FR (majo)-BEL	2012	2013	Chassepierre	Avec Benoît Poelvoorde
<i>Une promesse</i>	Patrice Leconte	Drame, romantique	FR (majo)-BEL	2012	2013	Binche (gare), Clavier (château de Vervoz), Durby (village de Barvaux-sur-Ourthe), Hannut/Cras-Avernas, Liège (opéra), Malmedy (ancienne usine Intermills), Morlanwelz, Soignies, Verviers, Carnières (gare), château de Thiesusies	
<i>La Tendresse</i>	Marion Hänsel	Road movie, comédie, romance	BEL- ALL-FR (mino)	2013	2013	Namur (pont de Custinne), Waremme	
<i>Tip Top</i>	Serge Bozon	Comédie policière	FR (majo)-BEL-LUX	2012	2013	Namur, Jambes (section de Namur), Wépion, Athus	« Dans une ville du Nord »
<i>Baby Balloon</i>	Stefan Liberski	Comédie dramatique	BEL (majo)-FR	2013	2014	Liège, Seraing	
<i>Bouboule</i>	Bruno Deville	Comédie	BEL-SUI	2013	2014	Namur	
<i>Deux jours, une nuit</i>	Jean-Pierre et Luc Dardenne	Drame	BEL (majo)-IT-FR	2013	2014	Seraing, Villers-le-Temple (section de Nandrin)	Meilleur film aux Magritte du cinéma 2015. Sélection officielle au Festival de Cannes 2014 Avec Marion Cotillard
<i>Disparue en hiver</i>	Christophe Lamotte	Thriller	FR (majo)-LUX- BEL	2013	2014	Attre	Avec Kad Mérad
<i>L'Éclat furtif de l'ombre</i>	Alain-Pascal Housiaux et	Drame	BEL-ALL-ETHI- FR	2014	2014	Liège	

	Patrick Dechesne						
<i>L'Écume des jours</i>	Michel Gondry	Comédie dramatique	FR (majo)-BEL	2013	2014	Seraing (usine ESB)	Adaptation du roman de Boris Vian Avec Romain Duris, Audrey Tautou, Gad Elmaleh, Omar Sy
<i>Les Gardiens de la galaxie</i>	James Gunn	Superhéros	US	2014	2014	Liège (gare de Liège-Guillemins)	Près de 2,5 millions d'entrées en France Plus de 333 millions de dollars au Box-office américain
<i>Le Grimoire d'Arkandias</i>	Alexandre Castagnetti, Julien Simonet	Comédie	FR (majo)-BEL	2013	2014	Braine l'Alleud, Wavre, Lessines	Avec Christian Clavier, Isabelle Nanty, Anémone
<i>Je suis à toi</i>	David Lambert	Drame	BEL-CAN	2014	2014	Chaufontaine (piscine), Liège (aéroport), Oupeye	Un jeune prostitué argentin s'installe chez un boulanger dans un village wallon
<i>La Petite reine</i>	Alexis Durand-Brault	Drame sportif	QUE	2014	2014	Liège (quartier du Palais des Congrès)	
<i>Les Rayures du zèbre</i>	Benoît Mariage	Comédie dramatique	BEL (majo.)-SUI- FR	2013	2014	Charleroi (stade), Gerpinnes (Lakeside)	Avec Benoît Poelvoorde
<i>Rosenn</i>	Yvan Le Moine	Drame	BEL (majo)- FR	2013	2014	Binche (gare), Couvin (CFV3V), Estinnes (abbaye)	
<i>Suite française</i>	Saul Dibb	Drame	FR-BEL- RU	2013	2014	Enghien, La Louvière	
<i>Supercondriaque</i>	Dany Boon	Comédie	FR (majo)-BEL	2013	2014	Waterloo	Avec Dany Boon et Kad Merad Plus de 5 millions d'entrées en France
<i>Tu veux ou tu veux pas</i>	Tonie Marshall	Comédie	FR (majo)-BEL	2013	2014	Liège (aéroport)	
<i>7, rue de la folie</i>	Jawab Rhalib	Comédie	BEL	2015	2015	Œdeghien	
<i>La Dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil</i>	Johann Sfar	Policier	FR (majo)-BEL	2014	2015	Namur (Beez)	
<i>Être</i>	Fara Sene	Drame	FR (majo.)-BEL	2013	2015	Fléron, Liège	
<i>La French</i>	Cédric Jimenez	Thriller	FR (majo)-BEL	2013	2015	Namur et Province de Luxembourg en 2013, Charleroi (Le Privilège Club, prison)	Avec Jean Dujardin et Gilles Lellouche Dépasse 1,5 million d'entrées en France

<i>Jacques a vu</i>	Xavier Diskeuve	Comédie	BEL	2013	2015	Namur	Chapon-Laroche, « <i>village paisible des Ardennes</i> » À la suite d'une apparition de la Vierge à un couple de néoruraux qui vient de s'installer dans le petit village ardennais, un projet de construction de centre de vacances est remis en cause.
<i>Je suis un soldat</i>	Laurent Larivière	Thriller social	FR (majo)-BEL	2014	2015	Lessines	Avec Louise Bourgoïn et Jean-Hugues Anglade
<i>Je suis mort mais j'ai des amis</i>	Guillaume Malandrin, Stéphane Malandrin	Comédie	FR-BEL	2014	2015	Liège	Avec Bouli Lanners Nominé aux César 2016 dans la catégorie Meilleur film étranger
<i>Moi et Kaminski (Ich und Kaminski)</i>	Wolfgang Becker	Comédie dramatique	ALL	2013	2015	Saint-Hubert (ancien hôtel Bodson)	
<i>Les Profs 2</i>	Pierre-François Martin-Laval	Comédie	FR (majo)-BEL	2015	2015	Anhée (abbaye de Maredsous)	Inspiré de la bande dessinée éponyme Le film frôle 3,5 millions d'entrées en salle en France
<i>Le Tout Nouveau Testament</i>	Jaco Ven Dormael	Comédie	BEL (majo)-FR-LUX	2014	2015	Namur, Genval (Rixensart)	Avec Benoît Poelvoorde, François Damiens, Yolande Moreau, Catherine Deneuve Récompenses aux Magritte du cinéma (dont Meilleur film)
<i>Zéro zéro belge</i>	Pascal Rocteur	Comédie	BEL-FR	2010	2015	Enghien	
<i>Bienvenue à Marly-Gomont</i>	Julien Rambaldi	Comédie	FR-BEL	2015	2016	Braine-le-Comte (section de Steenkerque)	Film inspiré de la vie de Kamini, dans le prolongement de la chanson <i>Marly-Gomont</i> (2006) Le film dépasse les 550 000 entrées en France
<i>Brussel-Texas</i>	Quentin Montant, Renaud Skyronka	Comédie	FR-BEL	2009	2016	Bernissart	Inspiré par les émissions de TV réalité, allures de documentaire
<i>Les Chevaliers blancs</i>	Joachim Lafosse	Drame	BEL (majo)-FR	2014	2016	Visé, Wartet	
<i>Le Ciel flamand</i>	Peter Monsaert	Drame	BEL	2015	2016	Ghoy	

<i>Le Cœur en braille</i>	Michel Boujenah	Comédie dramatique	FR (majo)-BEL	2015	2016	Antoing (chantier naval Proelens à Péronnes-lez-Antoing), Braine l'Alleud (Place du Môle), Daverdisse (château de Porcheresse), Juprelle, La Hulpe (Dolce La Hulpe), Mons.	
<i>Le Fantôme de Canterville</i>	Yann Samuëll	Comédie fantastique	FR (majo)-BEL	2015	2016	Houyet (château), Yvoir (château de Spontin)	
<i>La Fille inconnue</i>	Jean-Pierre et Luc Dardenne	Drame	BEL (majo)-FR	2015	2016	Seraing	Nomination aux Césars 2017 dans la catégorie « Meilleur film étranger »
<i>La Folle histoire de Max et Léon</i>	Jonathan Barré	Comédie	FR (majo)-BEL	2015	2016	Charleroi (studios Keywall), Courcelles (château de Trazegnies), Namur	Dépasse le million d'entrées en salles en France.
<i>Grave</i>	Julia Ducournau	Epouvante/Horreur	FR (majo)-BEL	2015	2016	Blegny (caserne de Saive), Liège (Université)	Meilleur film étranger en coproduction aux Magritte du cinéma 2018.
<i>Un homme à la hauteur</i>	Laurent Tirard	Comédie romantique	FR	2015	2016	Liège (gare de Liège-Guillemins)	Avec Jean Dujardin et Virginie Efira.
<i>Les Premiers, les derniers</i>	Bouli Lanners	Comédie dramatique	BEL	2015	2016	Liège, Plombières	Meilleur film au Magritte du cinéma 2017. Avec Bouli Lanners, Albert Dupontel.
<i>Raid Dingue</i>	Dany Boon	Comédie	FR (majo)-BEL	2016	2016	Huy (piscine), Namur	Avec Dany Boon. Plus de 4,5 millions d'entrées en France. César du public (1ere remise de l'histoire des Césars) en 2017.
<i>La Tour 2 contrôle infernale</i>	Eric Judor	Comédie	FR (majo)-BEL	2015	2016	Blegny-Mine (Trembleur), Liège (aéroport)	
<i>Les Visiteurs, la Révolution</i>	Jean-Marie Poiré	Comédie	FR (majo)-BEL-TCH	2015	2016	Assesse (château de la Poste, Maillen), Brugelette (château d'Attre), Fernelmont (château de Franc Waret), Namur, Saint-Georges-sur-Meuse, château de Warfusée	Plus de 2 millions d'entrées en France Sur les lieux du tournage : https://www.youtube.com/watch?v=kpt9XEItvcA
<i>Le Voyage de Fanny</i>	Lola Doillon	Drame, guerre, époque	FR (majo)-BEL	2016	2016	Couvin (CFV3V), Chimay, Philippeville	
<i>Boule et Bill 2</i>	Pascal Bourdiaux	Comédie	FR (majo)-BEL	2016	2017	Charleroi (studios Keywall)	
<i>L'Échange des princesses</i>	Marc Dugain	Historique	BEL (majo)-FR	2016	2017	Beloeil (château), Braine-l'Alleud, La Hulpe (château), Liège	

<i>Le Fidèle</i>	Michaël R. Roskam	Drame, policier	BEL (majo)-FR	2016	2017	Charleroi, Juprelle, Tubize	
<i>Good Favour</i>	Rebecca Daly	Drame	IRL- BEL- DAN	2017	2017	Saint-Hubert / Fourneau Saint-Michel	
<i>Grand froid</i>	Gérard Pautonnier	Comédie dramatique	FR (majo)- BEL-POL	2016	2017	Mons/Jemappes.	Avec Jean-Pierre Bacri, Olivier Gourmet
<i>Nico, 1988</i>	Susanna Nicchiarelli	Road movie	IT-BEL	2016	2017	Liège, Seraing, Trois-Ponts, Xhoffraix, Malmedy	
<i>Pilgrimage</i>	Brendan Muldowney	Thriller médiéval	IRL	2015	2017	Spa (bois)	
<i>Tueurs</i>	François Troukens et Jean-François Hensgens	Thriller policier	BEL (majo)-FR	2016	2017	Verviers (ancienne prison)	Toile de fond : les tueries du Brabant
<i>Bonhomme</i>	Marion Vernoux	Comédie dramatique	FR	2018	2018	Évregnies	Avec Béatrice Dalle, Nicolas Duvauchelle
<i>Ex funeris</i>	Alexandre Drouet	Fantastique	BEL	2017	2018	La Louvière, Villers-la-Ville	Film de zombies
<i>L'Extraordinaire voyage du fakir</i>	Ken Scott	Comédie	FR (majo)- BEL-INDE	2017	2018	Liège (aéroport), Mont-Saint-Guibert	Adaptation du roman de Romain Puertolas, <i>L'Extraordinaire voyage du fakir resté coincé dans une armoire Ikea</i>
<i>La Femme la plus assassinée du monde</i>	Franck Ribière	Thriller	BEL-RU	2017	2018	Liège	
<i>The Happy Prince</i>	Rupert Everett	Drame biographique	ALL-BEL- IT-RU	2016	2018	Binche (gare), Chimay (château), Couvin (CFV3V), Enghien (château)	Inspiré d'Oscar Wilde
<i>Kursk</i>	Thomas Vinterberg	Drame	BEL-LUX- FR	2017	2018	Péronnes-lez-Binche, Charleroi	
<i>Liliane Susewind</i>	Joachim Msannek	Fantastique comédie jeunesse	ALL	2017	2018	Raeren	
<i>Lukas</i>	Julien Leclercq	Thriller, action	FR (majo)- BEL	2018	2018	Prévu à Dinan, mais prises de vue à Namur	Avec J.-C. Vandamme
<i>Mandy</i>	Panos Cosmatos	Thriller / Horreur	US	2017	2018	Malmedy, Chaudfontaine, Lasne, Montigny-le-Tilleul, Namur	Avec Nicholas Cage
<i>Mon ket</i>	François Damiens	Comédie	FR (majo)- BEL	2017	2018	Brunehaut (station essence), Ittre (prison), Liège, Nivelles, Seraing,	Passé la barre des 100 000 entrées en Belgique

						Tubize, Verviers, Villers-la-Ville, Waismes	
<i>Muse</i>	Jaume Balaguero	Fantastique	ESP (majo)- IRL-BEL-FR	2017	2018	Spa, Stoumont, Verviers	
<i>Redbad</i>	Roel Reiné	Aventure, historique	PB	2017	2018	Bouillon	
<i>Seule à mon mariage</i>	Marta Bergman	Drame	BEL-ROU-FR	2017	2018	Liège (aéroport)	L'arrivée d'une jeune Rom en Belgique Tournage en Roumanie et en Belgique
<i>Grâce à Dieu</i>	François Ozon	Drame	FR	2017	2019	Arlon (église Saint-Martin)	
<i>Dreamland</i>	Miles Joris-Peyrafitte	Thriller	US	2017	2019	Charleroi	
<i>Duelles</i>	Olivier Masset-Depasse	Thriller	BEL (majo)-FR	2017	2019	Ittre, Liège (quartier de Cointe)	Meilleur film (Magritte du cinéma 2020)
<i>Gemini Man</i>	Ang Lee	Science-fiction	US	2018	2019	Liège (gare de Liège-Guillemins)	Le film évoque bien un passage à Liège Avec Will Smith
<i>Le Jeune Ahmed</i>	Jean-Pierre et Luc Dardenne	Drame	BEL (majo)-FR	2018	2019	Faimes, Liège, Seraing, Sprimont, Neupré, Borlez (section de Faimes, ferme de la Croix de Mer)	Prix de la mise en scène au Festival de Cannes 2019
<i>Le Milieu de l'horizon</i>	Delphine Lehericéy	Drame	SUI-BEL	2018	2019	Soignies (Horrues)	
<i>Un monde plus grand</i>	Fabienne Berthaud	Drame	FR (majo)-BEL	2018	2019	Liège	
<i>Patrick</i>	Mandie Fletcher	Comédie	UK	2018	2019	La Roche-en-Ardenne	
<i>Play or Die</i>	Jacques Kluger	Épouvante, horreur	BEL	2018	2019	Charleroi (théâtre Varia), Soignies (La Hulpe)	D'après le roman de Franck Thilliez <i>Puzzle</i>
<i>Plein la vue</i>	Philippe Lyon	Comédie dramatique	FR-BEL	2017	2019	Liège, Seraing, Verviers	
<i>The Room</i>	Christian Volckman	Fantastique	FR (majo)-LUX-BEL	2018	2019	Thimister-Clermont	
<i>Trois jours et une vie</i>	Nicolas Boukhrief	Film noir	FR (majo)-BEL	2019	2019	Couvin (CFV3V) Ardenne belge : Olloy-sur-Viroin, Nismes	« 1999- Olloy- Les Ardennes belges. Un enfant vient de disparaître. La suspicion qui touche tour à tour plusieurs villageois porte rapidement la communauté à incandescence ».

<i>Adoration</i>	Fabrice Du Welz	Drame, thriller	BEL (majo)-FR	2018	2020	Charleroi, Couvin (CFV3V), Montigny-le-Tilleul, Namur, Philippeville, Froyennes (château de Beauregard)/Tournai	Clôt la trilogie des Ardennes
<i>Les Blagues de Toto</i>	Pascal Bourdiaux	Comédie	FR (majo)-LUX-BEL	2019	2020	Mons (WCCM), Seneffe (école communale)	Le film dépasse le million d'entrées en France
<i>The Book of Vision</i>	Carlo S. Hintermann	Drame	IT-UK-BEL	2019	2020	Beloeil (château)	
<i>Ducobu 3</i>	Elie Semoun	Comédie	FR (majo)-BEL	2020	2020	Braine-L'Alleud, Waterloo	Le film dépasse 1,5 million d'entrées en France
<i>Erna i krig (La guerre d'Erna)</i>	Henrik Ruben Genz	Guerre, époque	DAN	2019	2020	Couvin (CFV3V)	
<i>Jumbo</i>	Zoé Wittock	Drame	FR (majo)-BEL-LUX	2019	2020	Grand Coq (cascades)/Stavelot	
<i>Kids Run</i>	Barbara Ott	Drame	ALL	2019	2020	Liège (tours de Droixhe)	
<i>Rouge</i>	Farid Bentoumi	Drame	FR (majo)-BEL	2019	2020	Chaufontaine, Saint-Ghislain	
<i>The Spy</i>	Jens Jønsson	Biographie	NOR	2019	2020	Couvin (CFV3V)	
<i>La Terre et le Sang</i>	Julien Leclercq	Thriller	FR-BEL	2019	2020	Gesves, Namur	
<i>Vivarium</i>	Lorcan Finnegan	Science-fiction	IRL-BEL-DAN	2019	2020	Herstal	

Liste des séries tournées dans le Nord-Pas-de-Calais

Les séries sont classées en fonction de la date de leur première diffusion. Lorsqu'elles ont donné lieu à d'autres saisons, les dates de tournage et de diffusion de celles-ci sont précisées dans la même ligne.

Série	Créateur	Genre	Production	Date de tournage	Date de (1 ^{re}) diffusion	Lieux de tournage (dans la région uniquement)	Informations complémentaires
<i>En bleu : séries évoquant le nord de la France sans y être tournée.</i>							
<i>Rue barrée</i>	André Versini	Feuilleton	FR	1967	1967	Lille (gare Saint-André-Lez-Lille)	26X13 minutes Dans une ville non nommée à l'écran
<i>Les Enquêtes du commissaire Maigret</i>	Claude Barma, Jacques Rémy	Série policière	FR	1967	1968	Boulogne-sur-Mer, Ambleteuse	Un seul épisode tourné dans la région : Saison 2, épisode 3, « Le chien jaune » Avec Jean Richard
<i>L'Homme du Picardie</i>	Jacques Ertaud	Feuilleton	FR	1968	1968	Nord : Ruyaulcourt, Lille-Lomme, la Deûle, Saint-André-Lez-Lille...	Succès TV en 40 épisodes Rediffusé sur FR3 puis TF1 dans les années 1980, sur Wéo plus tard encore
<i>Adieu mes quinze ans</i>	Pierre Dupriez	Feuilleton	FR	1970	1971	Boulogne-sur-Mer et ses environs	D'après roman éponyme de Claude Campagne Diffusé sur la première chaîne de l'ORTF
<i>La Malle de Hambourg</i>	Bernard Hecht	Feuilleton	FR	1969	1972	Lille, Eth (château)	10 épisodes. Images du tournage : https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/rcf99003882/tournage-du-feuilleton-la-malle-de-hambourg
<i>Emile Zola ou la conscience humaine</i>	Stellio Lorenzi	Mini-série	FR	1977	1978	Aire-sur-la-Lys...	
<i>Sans Famille</i>	Jacques Ertaud	Mini-série	FR	1981	1981	Bassin minier, Valenciennes, Lille	Adaptation roman homonyme d'Hector Malot Musique de Charles Trénet Succès commercial : série vendue en Chine, aux États-Unis...

Maria Vandamme	Jacques Ertaud	Mini-série	FR	1988	1989	Aire-sur-la-Lys, Saint-Omer, Boursin, Looberghe, Lille, Fourmies, Gondécourt	Se passe en Artois, à la fin du XIX ^e siècle 4 X 80 minutes, pour TF1 Diffusée en janvier 1989 D'après le roman de Jacques Duquesne
(F comme) Fantômette	Christiane Spiero (réalisateur)	Série TV jeunesse	FR	1992	1993	Villeneuve d'Ascq, abords du château de Flers, église Saint-Pierre de Flers	Adaptation de la série littéraire de Georges Chaulet (Bibliothèque Rose). Les aventures d'une justicière masquée de la ville de Framboisy. 21 X 24 minutes, en avril-mai 1993 (diffusion sur France 3) Images du tournage : https://www.ina.fr/ina-eclairer-actu/video/llc9208060582/villeneuve-d-asq-tournage-de-fantomette-pour-france-3
Louis la Brocante, (saison 1 et saison 3)	Jacques Rouzet, Pierre Sisser	Série TV	FR	1997 puis 2001	1997-1998 Puis 2001	Région de Lille : Lille (braderie, Place de la Bourse), Ennevelin	Format 90 minutes Les deux premiers épisodes de la saison 1 sont tournés dans la région, puis l'épisode 6 de la saison 3.
Fabien Cosma, (saison 3)	Frédérique Fall, Alain Etévé	Série TV	FR	2004	2004	Laventie, Nieppe, La Gorgue, Armentières Cassel, Lille	Série centrée sur un médecin qui parcourt la France Format 90 minutes Épisodes 7 (« Droit de regard ») et 8 (« Bobo Léo »)
La Compagnie des glaces	Paolo Barzman	Série TV fantastique	FR	2006	2007	Wallers-Arenberg	Adaptation des romans de science-fiction de G.-J. Arnaud 1 saison, 26X26 minutes
Le Réveillon des bonnes	Michel Hassan	Mini-série	FR	2006	2007	Lille, Wallers-Arenberg	Un immeuble bourgeois en décembre 1918 : l'histoire de 4 bonnes et de leurs maîtres à la veille du réveillon de Noël. Diffusion sur France 3 en novembre-décembre 2007. 8X52 minutes Avec notamment Corinne Masiero
Adresse inconnue	Clara Bourreau et Anne Viau	Série policière	FR	2007	2008-2009	Lille...	Diffusé sur France 3 2 saisons, 10 X52 minutes

<i>Les Oubliées</i>	Hervé Hadmar et Marc Herpoux	Mini-série	FR	2007	2008	Lille, Englos, Boulogne-sur-Mer, Aix-les-Orchies, Lambersart, Estaires, Laventie, La Gorgue, Merville, Wasquehal, Lestrem, Armentières, Loos, Le Portel, Audinghen, Wissant, Tardinghen, Wimereux, Seclin, Bouvignies, Landas, Douvrin, Nomain	6X52 minutes Première diffusion sur France 3 Avec J. Gamblin, N. Besançon Enquêtes sur des jeunes femmes disparues entre Lille et Boulogne-sur-Mer.
<i>Commissaire Magellan (saisons 1 à 10)</i>	Laurent Mondy	Série policière	FR	2009-2021	2009-2021	Cassel, Lille, Valenciennes, La Pèvelè, Steenwerck, Roncq, Maubeuge (zoo), Nieppe, Roubaix, Tourcoing, Wasquehal, Wervick-Sud, Croix, Sailly-sur-la-Lys, Bersée...	Série tournée dans la région 10 saisons, 38X90 minutes Diffusion sur France 3 2 à 3 millions de téléspectateurs en moyenne, avec des pointes jusqu'à 5 millions de téléspectateurs.
<i>Les Petits meurtres d'Agatha Christie (saisons 1, 2 et 3)</i>	Anne Giafferi, Murielle Magellan	Série policière	FR	Depuis 2008	Depuis 2009	Ambleteuse, Blériot, Armentières (rue de la Gare), Lille Fruges, Torcy Douvrin, Lambersart Berck-sur-Mer, Bondues, Genech ; Seclin Linselles Thumeries, Tourcoing...	Inspirée des romans d'Agatha Christie Série entièrement tournée dans la région 3 saisons, ancrées dans 3 périodes : - La saison 1 (2009-2012) dans les années 1930 - La saison 2 (2013-2020) dans les années 1950-1960 - La saison 3 (2021-) dans les années 1970 Succès d'audience (4 à 5 millions de téléspectateurs en moyenne sur France 2)
<i>Tango</i>	Jemery Miller, Daniel Cohn	Mini-série policière	FR	2010-2011	2010-2013	Lille, Calais...	Diffusion sur France 2 Avec Audrey Fleurot Adapté du roman éponyme d'Élisa Vix 3X90 minutes
<i>Les Vivants et les morts</i>	Gérard Mordillat	Mini-série	FR	2009	2010	Hénin-Beaumont (usine Sublistic), Neuville-en-Ferrain (usine Dounir), Lille, Montreuil	8X52 minutes D'après roman du même auteur. Diffusion sur France 2.

							Révolte sociale dans une petite ville du Nord liée à la fermeture d'une usine. Présentée dans la presse comme « la première saga sociale à la télévision française » (<i>L'Humanité</i> , 6 octobre 2020, https://www.humanite.fr/les-vivants-et-les-morts-premiere)
Chambre 327	Benoît d'Aubert	Mini-série policière	FR	2012	2012	Le Touquet (hôtel Westminster comme décor), Lille	2X85 minutes, diffusion en décembre 2012 sur deux jours, France 3 Dans un grand hôtel familial où une prostituée a été tuée
Tunnel (saisons 1 à 3)	Ben Richards	Série TV	UK-FR	2013 2015 2017	2013 2016 2018	Calais (Port, Place, Phare), Le Portel, Côte d'Opale Dunkerque, Boulogne-sur-Mer	3 saisons : 24X45 minutes La première saison est une adaptation de la série <i>Bron</i> suédo-danoise (Hans Rosenfeldt, 2011-2018)
The Missing	Harry Williams et Jack Williams	Série TV	UK	2014	2014	<i>Censée se passer dans une ville du nord de la France</i>	La région est explicitement citée, de même que Lille ou Audresselles Surtout tourné en Belgique, à Huy (1re saison), Malmédy (2e saison)
P'tit Quinquin	Bruno Dumont	Mini-série	FR	2013	2014	Audresselles et le site des Deux Caps, estuaire de la Slack, Ambleteuse	4X50 minutes 1 ^{er} au classement 2014 des <i>Cahiers du cinéma</i> Chaque épisode sur Arte séduit 1,3 à 1,4 million de téléspectateurs en septembre 2014 (ce qui constitue une audience élevée pour cette chaîne) Reportage de Wéo sur les réactions des habitants d'Audresselles : https://www.dailymotion.com/video/x2696zz
Les Témoins (saisons 1 et 2)	Hervé Hadmar et Marc Herpoux	Série policière	FR	2014 2016	2015 2017	Dunkerque, Douai, Mons-en-Pévèle (cimetière), Mérignies (golf), Armentières, Lens (Banque de France) Saison 2 : Côte d'Opale : Berck – hôpital maritime, Boulogne-sur-Mer, éoliennes	2 saisons, 14X52 minutes Diffusée sur France 2 Par les créateurs de <i>Les Oubliées</i> , déjà ancrée dans le Nord Critiques notant à nouveau l'ambiance des séries noires nordiques (<i>The Killing</i>). Place de l'obscurité, de la pluie.

						du Portel, Calais, Lille, Centre Hospitalier de Tourcoing, terril	Le Tréport, en Normandie, constitue une arène majeure de la saison 1 Avec T. Lhermitte (s.1), Audrey Fleurot (s. 2). Diffusion dans une dizaine de pays. Rare série de France TV diffusée outre-Manche. Février 2015 : création d'un site Internet de la série offrant des indices pour découvrir le premier épisode en avant-première
La Vie devant elles (saisons 1 et 2)	Dan Franck, Stéphane Osmont	Mini-série	FR	2014 puis 2016	2015 puis 2017	Arenberg (fosse minière), Bruay-La-Buissière (extérieurs, café de Micheline, musée de la Mine), Denain, Lens	2 saisons pour France 3, 12X52 minutes. Diffusion entre avril 2015 (saison 1) et mai 2017 (saison 2). Série ancrée dans le milieu des années 1970, dans le Bassin minier : trois mineurs sont tués lors d'un coup de grisou ; leurs filles se lancent dans un combat judiciaire contre la Compagnie. Le drame est censé se passer dans la commune minière de Chambries, inventée par les scénaristes. Musique des années 1970 : Christophe, Il était une fois, Serge Gainsbourg, Plastic Bertrand, Serge Reggiani... Saison 1 : audience dépassant 3 millions ; succès nettement moindre de la deuxième saison.
Virage Nord	Virginie Sauveur, Raphaëlle Roudaut	Mini-série policière	FR	2014	2015	Boulogne-sur-Mer	3X52 minutes Pour Arte Enquête de police après la mort d'un supporter Le projet fut d'abord appelé <i>Virage Sud</i> quand on songeait à situer la série dans le Sud

							L'action démarre dans la petite ville fictive d'Arcanville, dans le nord de la France Environ 800 000 téléspectateurs en moyenne La critique évoque l'ambiance des séries nordiques
Baron Noir (saisons 1 à 3)	Eric Benzekri, Jean-Baptiste Delafon	Série TV	FR	2015 puis 2016 puis 2019	2016 puis 2017 puis 2020	Dunkerque, Centre pénitencier de Lille-Annœullin Steene (château), Croix (villa Cavrois)	Série-événement Canal+ Explore l'univers politique
Meurtres à Dunkerque	Marwen Abdallah (Réalisatrice)	Anthologie	FR-BEL	2016	2016	Dunkerque	Un épisode de l'anthologie <i>Meurtres à ...</i> (France 3/RTBF) Avec Charlotte de Turkheim
Les Chicons (saisons 1 et 2)	Mike Zonnenberg	Websérie humoristique	FR	2017 puis 2019	2017 puis 2020	Lille, La Madeleine, Hellemmes, Saint-André, Lambersart, Dunkerque	Adaptation de la BD éponyme Évoque la culture nordiste ; dans une petite ville du Nord
Capitaine Marleau (saisons 2 et 3)	Elsa Marpeau Josée Dayan	Série TV policière	FR	2017 puis 2018 puis 2019	2018 puis 2019 puis 2020	Berck-sur-Mer Équihen, Boulogne-sur-Mer, Côte d'Opale, Le Touquet Dunkerque, Cassel	3 épisodes tournés dans la région. Saison 2, épisode 1, « Chambre avec vue » Avec Yolande Moreau Saison 3, épisode 1, Guest : Benjamin Biolay L'épisode comporte une référence à la série <i>P'tit Quinquin</i> tournée à Audresselles Saison 3, épisode 5 : « Veuves ... mais pas trop »
Coincoin et les Z'inhumains	Bruno Dumont	Mini-série	FR	2017	2018	Le Portel, phare de Boulogne-sur-Mer, site du cap Blanc Nez, Audinghen, Audresselles, Sangatte.	Suite de la mini-série <i>P'tit Quinquin</i>
Maman a tort	Véronique Lecharpy	Série TV	FR	2017	2018	Lille, Verlinghem, Emmerin, Marquette-lez-Lille, Marcq-en-Barœul, Armentières, Wallers	D'après le roman de Michel Bussi Diffusion sur France 2
Un avion sans elle	Jean-Marc Rudnicki	Mini-série	FR	2018	2019	Dunkerque, Bray-Dunes ; Wanbrechies...	4X52 minutes

							Adaptation du roman éponyme de Michel Bussi (2012) Diffusé sur M6
<i>Eden</i>	Edward Berger Nelle Mueller-Stöfen	Série TV	FR-ALL	2018	2019	Dunkerque	1X6 épisodes Évoque la question migratoire
<i>Les Grands</i>	Vianney Lebasque, Joris Morio	Série TV	FR	2019	2019	Tourcoing, Lille, Wissant, Lambersart, Lezennes	30X22 épisodes pour OCS Tournages dans la région pour la saison 3
<i>Kepler(s)</i>	Jean-Yves Arnaud et Yoann Legave	Série policière	FR	2018	2019	Calais, Dunkerque (surtout), Le Touquet, Côte d'Opale	1 saison, 6X52 minutes Diffusion sur France 2 Avec Marc Lavoine (Samuel Kepler, commandant de police) Succès d'audience : 5,4 millions de téléspectateurs pour le premier soir La série, censée se dérouler à Calais, est surtout tournée à Dunkerque
<i>Meurtres à Lille</i>	Laurence Katrian (réalisatrice)	Anthologie	FR-BEL	2018	2019	Lille, Roubaix	Épisode de l'anthologie <i>Meurtres à ...</i>
<i>Scènes de ménage</i>	Alain Kappauf	Shortcom (numéro spécial)	FR	2019	2019	Béthune	
<i>Laetitia</i>	Jean-Xavier de Lestrade (réalisateur)	Mini-série	FR	2020	2020	Dunkerque	6X45 minutes Série inspirée d'un drame ; une pétition en ligne « Non à la série <i>Laetitia</i> » est lancée par la famille. Le réalisateur, Jean-Xavier Lestrade, estime que le tournage à Pornic serait trop délicat et se tourne notamment vers la baie de Somme et Dunkerque pour sa mini-série.
<i>Police de caractères (saisons 1 et 2)</i>	Matthieu Savignac, Sandrine Lucchini	Série TV	FR-BEL	2019- 2020 puis 2021	2020- 2021 puis 2022	Lille, Croix, Orchies, Haubourdin, Wambrechies, Don	Avec Clémentine Célerié
<i>L'Absente</i>	Delinda Jacobs	Série TV	FR-BEL	2021	2021	Pont-à-Vendin (ancienne gendarmerie), Douai, métropole lilloise, Côte	8X52 minutes Pour France 2

						d'Opale (Berck pour une courte séquence devant l'Eole Club), Dunkerque, Thumeries, blockhaus de la plage de Blériot à Sangatte	
Endless Night	David Perrault, Emmanuel Voisin	Série TV thriller fantastique	FR/BEL	2021	2021	Quelques scènes entre Quend-Plage et Cayeux-sur-Mer, baies de Somme et d'Authie	Série Netflix
HPI (saisons 1 à 4)	Stéphane Carrié Alice Chegaray- Breugnot	Série TV policrière	FR-BEL	2019- 2020 Puis 2021- 2022 Puis 2022- 2023 Puis 2023- 2024	2021, 2022, 2023	Lille, Roubaix, Tourcoing, Villeneuve d'Ascq, Croix, Wattignies, Loos, Mons-en-Barœul, Mouvaux, Aubry du Hainaut, Quesnoy-sur-Deûle, Deûlémont, Neuville en Ferrain, Attiches, Courrières, Dunkerque, Leffrinckoucke, Chartreuse du Val Saint-Esprit, Pont à Vendin, Verlinghem, Ronchin, Lambersart, Bruay-la-Buissière, Marquette-Lès-Lille, Lomme...	Très fortes audiences sur TF1 dès la saison 1 La série bénéficie aussi du soutien de Tax shelter ; coproduction avec RTBF
Les Invisibles (saison 1)	Olivier Norek Christian Mouchart Patrick Tringale	Série TV policrière	FR	2020	2021	Auchy-lez-Orchies (le relais d'Alcy), Haubourdin (riche Lever), Mons-en-Pévèle, Tourcoing, Roubaix	
Les Papillons noirs	Olivier Abbou Bruno Merle	Mini-série	FR	2021	2022	Cassel (café Aux trois moulins), Morbecque, Merville, prises de vue à la Maison forestière Saint-Hubert de Morbecque-Haverskerque, puis métropole lilloise (Lille, Roubaix), Arras, côte d'Opale, Bruay-la-Buissière	La diffusion à l'écran (Arte) s'accompagne de la commercialisation en librairie du roman construit au fil des épisodes Censé se passer dans les années 1970 La production a fait un don au CCAS de la commune de Merville de 1 000 euros « comme compensation pour le lieu de tournage » ; Morbecque a reçu 500 euros. https://www.lavoixdunord.fr/987742/article/2021-04-21/morbecque-et-merville-decors-d-une-nouvelle-serie-

							d- arte?referer=%2Farchives%2Frecherche%3Fdatefilter%3Dlastyear%26sort%3Ddate%2Bdesc%26start%3D380%26word%3Dtournage
Les Rivières pourpres (saison 3)	Jean-Christophe Grangé	Série TV policière	FR-BEL-ALL	2020	2021	Côte d'Opale, Hesdin (villa Debruyne), Ault-Onival, Berck, Camiers, forêt de Marchiennes, Thumeries, Douai...	Série TV qui prolonge le roman puis le long métrage
La TRI	Dominique Thomas, Martin Gentil, David Grondin	Shortcom	FR	2021	2021	Déchetterie du Syndicat mixte Artois Valorisation (SMAV) à Rivière	Présentée en avant-première au festival Séries Mania. Sur Wéo à partir de septembre 2021. Les aventures de trois agents du recyclage.
Germinal	Julien Lilti	Série TV	FR-IT	2021	2022		Mini-série 6X52 minutes Adaptation du roman d'Emile Zola Diffusion en avant-première sur Salto puis sur France 2. Succès d'audience
Jeux d'influence (saison 2)	Jean-Xavier de Lestrade, Antoine Lacomblez	Série TV	FR	2021	2022	Armentières, Erquinghem-Lys, Nomain (la ferme Lemaire), Genech, Fournes-en-Weppes, Roubaix (anciens locaux Banque de France), campagne cominoise	« Quand la campagne cominoise se transforme en un repaire de zadistes pour la série « Jeux d'influence ». https://www.lavoixdunord.fr/983417/article/2021-04-15/quand-la-campagne-cominoise-se-transforme-en-un-repaire-de-zadistes-pour-la-serie-jeux-d-influence ».
Manipulations	Jeanne Le Guillou Bruno Dega	Série TV, thriller psychologique	FR-BEL	2021	2022	Tourcoing, Lille	la?referer=%2Farchives%2Frecherche%3Fdatefilter%3Dlastyear%26sort%3Ddate%2Bdesc%26start%3D400%26word%3Dtournage 1X6 épisodes de 52 minutes Œuvre remarquable
The Octet	Ahmed Medhat	Série TV	EG	2021	2022	Hazebrouck (hôtel de ville)	Pour France 2

<i>Braqueurs</i>	Hamid Hlioua Julien Leclercq	Série TV	FR	2020	2023	Lille, Mons-en-Pévèle	Série Netflix
<i>Liaison</i>	Virginie Brac	Mini-série	FR-UK	2021	2023	Dunkerque	1 saison, 6X60 minutes Pour Apple TV Série appelée <i>Brussels</i> au moment du tournage Participation de 5 jeunes Afghans et Pakistanais demandeurs d'asile installés à Béthune Avec Vincent Cassel et Eva Green

Liste des séries tournées en Wallonie

Les séries sont classées en fonction de la date de leur première diffusion. Lorsqu'elles ont donné lieu à d'autres saisons, les dates de tournage et de diffusion de celles-ci sont précisées dans la même ligne.

Série	Créateur	Genre	Production	Date de tournage	Date de (1 ^{re}) diffusion	Lieux de tournage (dans la région uniquement)	Informations complémentaires
<i>En bleu : séries tournées en Wallonie mais dans lesquelles la région est travestie</i>							
<i>Les Galapiats/Le Trésor du château sans nom</i>	Pierre Gaspard-Huit	Mini-série	FR-BEL-SUI-CAN	1969	1969	Celles (château de Vêves), grottes de Han (Rochefort, section de Han-sur-Hesse), Stavelot, Hastière (château de Freÿr)	Les aventures fantastiques d'adolescents d'origines nationales et sociales différentes au sein d'une colonie de vacances dans l'Ardenne belge 1 saison, 8 épisodes diffusion internationale Disponible sur YouTube. Images du tournage : https://www.sonuma.be/archive/tournage-age-des-galapiats-a-beersel
<i>Le Renard à l'anneau d'or</i>	Jacques Boigelot, Nathan Grigorieff	Feuilleton	BEL	1973	1974	Léglise (section d'Assenois), Habay, Neufchâteau, Ardenne belge	Adaptation de l'œuvre éponyme de Nelly Kristink 1 saison en 6 épisodes
<i>Les Enquêtes du commissaire Maigret (saison 7)</i>	Claude Barma Jacques Rémy	Série policière	FR	1981	1981	Liège	D'après l'œuvre de Georges Simenon. Avec Jean Richard Un épisode seulement (S01, E51)
<i>Maigret (saisons 1 et 7)</i>	Serge Leroy Pierre Joassin (réalisateur)	Série policière	FR-BEL-SUI-TCH	1991 puis 1994 puis 1997	1992 puis 1995 puis 1998	Brunehaut (section de Bléharies) Dinant, Viroinval (gare), Bouillon, La Roche-en-Ardenne, Marche-en-Ardenne Viroinval, La Hulpe, Rebecq, Genval	Avec Bruno Cremer Diffusion : Antenne 2/RTBF/TSR Un épisode seulement en 1992 (S01E02, « Maigret chez les Flamands ») Un autre épisode en 1994 (S01E18, « Les Vacances de Maigret ») Un autre épisode en 1997 (S07E04, « Maigret et l'Inspecteur cadavre »)

<i>Une Chinoise sous le fusil de la Gestapo</i>	Jian-Zhong Huang	Série TV	CHINE	2001	2001	Mons (Grand'Place, rues, tribunal), Couvin (CFV3V), Écaussinnes	
<i>L'Empereur du goût (De Smaak van De Keyser)</i>	Steph Wouters	Série TV	BEL	2007	2008	Couvin (CFV3V), Somme-Leuze	Série flamande Une saison, 10 épisodes
<i>Esprits de famille</i>	Jean-Luc Goossens	Série comique	BEL	2014	2014	Hélécine, Rixensart, Nivelles (cour d'assises)	1 saison, 10X52 minutes
<i>The Missing (saisons 1 et 2)</i>	Jack Williams, Harry Williams	Série TV	UK	2014 2016	2014 2016	Huy, Binche, Waterloo Malmédy	Censée se passer dans une ville du nord de la France
<i>La Trêve (saisons 1 et 2)</i>	Benjamin d'Aoust, Stéohane Bergmans, Matthieu Donck	Série policière	BEL	2015 2017	2016 2018	S1 : Florenville, Herbeumont, Saint-Hubert, Sainte-Ode, Libramont, Chiny, Tellin, Villers-la-Ville, Chaumont-Gistoux, Rixensart (Uccle) S2 : Sainte-Ode, Marche-en-Famenne, Couvin, La Roche-en-Ardenne, Tournai, Lessines (section d'Ollignies), Beauvechain, Rochefort, Grez-Doiceau, Durbuy	Série du Fonds Série FWB-RTBF Diffusion internationale, notamment via Netflix (États-Unis, Canada, Brésil etc.). 2 saisons de 10 épisodes. Audience moyenne en Belgique francophone (saison 1, RTBF) : entre 300 et 400 000 en moyenne (soit 17 à 22 % de parts de marché). Audience moyenne en France (saison 1, France 2) : 2,6 millions de téléspectateurs, 12,3 % de parts de marché. Récompense : meilleure série francophone lors du Festival Séries Mania (Paris, 2016).
<i>Au-delà des murs</i>	Hervé Hadmar, Marc Herpoux	Mini-série (drame/horreur)	BEL-FR	2015	2016	Huy (château), Namur	1 saison, 3 épisodes. Diffusée sur Arte en 2016. L'action se passe en Belgique.

Ennemi Public (saisons 1 à 3)	Antoine Bours Fred Castadot Gilles de Voghel Matthieu Frances Christopher Yates	Série policière	BEL	2015 2017 2022	2016 2019 2023	Aubel (abbaye du Val-Dieu / village de Saint-Jean-Sart), Daverdisse (chapelle des Minimes, Porcheresse), Gesves (grottes de Goyet), Libramont-Chevigny (chapelle Notre-Dame-de-Lorette, Remagne), Liège, Namur, Paliseul, Saint-Hubert (domaine de Mirwat), Vresse-sur-Semois, Walhain, Thirimont S2 : Berloz, Aubel (abbaye du Val-Dieu), Lobbes, Namur (abbaye de Marche-les-Dames), Walhain (section de Tourinnes-Saint-Lambert), Braine l'Alleud, lasne (section de Plancenoit), Vresse-sur-Semois (section d'Alle-sur-Semois)	Série du Fonds Série FWB-RTBF L'Ardenne comme décor principal (village fictif baptisé Vielsart) 3 saisons de 10 épisodes. Inspirée de l'affaire Dutroux. Première série créée dans le cadre de l'appel à projets lancé par la RTBF et la Fédération Wallonie-Bruxelles. Diffusion internationale dont la France (TF1, 2017). Audience moyenne (saison 1, 2016) en Belgique francophone de 3 à 246 000 téléspectateurs (entre 15 et 28 % de parts de marché). Audience moyenne en France (saison 1, 2017) : entre 2,5 et 4,6 millions de téléspectateurs (12 à 22 % de parts de marché). Bilan décevant pour TF1. Ajoutée au catalogue de Netflix.
Les Petits meurtres d'Agatha Christie (saisons 2 et 3)	Anne Giafferi et Murielle Magellan	Série policière	FR	2015 2019 2021 2022	2016 2020 2021	Antoing, Tournai Tournai Tournai	1 épisode en 2016 1 épisode en 2020 1 épisode en 2021
Champion	Mustapha Abatane, Hicham ElGhazi, Omar Harrak Semati, Monir ait Hamou	Série TV	BEL	2017	2018	Braine l'Alleud	Série du Fonds Série FWB-RTBF Série surtout tournée à Bruxelles (stade Baudouin)
Mr Right	Yao Xiao Feng	Série TV / soap opera	CHINE	2017	2018	Thuin (abbaye)	Série partiellement tournée en Belgique, essentiellement à Anvers
Les Rivières pourpres (saisons 1, 3 et 4)	Jean-Christophe Granger	Série policière	FR-BEL-ALL	2017	2018	Braine l'Alleud, Charleroi, Court-Saint-Etienne, Éghezée, Enghien, Gembloux, Genappe, Liège, La Louvière, Namur	

				2020 2022	2021 2022	(village de Wartet), Louvain-la-Neuve, Perwez, Sambreville, Tournai, Villers-la-Ville Vresse-sur-Semois Viroinval (dont Olloy-sur-Viron), Namur	
<i>Sense8</i>	Lana et Lilly Wachowski Joseph Michael Straczynski	Série de science-fiction	US	2017	2018	Villers-la-Ville (abbaye)	Série Netflix Plans pour le dernier épisode
<i>Les Misérables</i>	Tom Shankland	Mini-série	UK	2018	2019	Huy (Cloître des Frères mineurs), Namur (Citadelle), Limbourg (Place Saint-Georges), Écaussinnes (section d'Ecaussinnes-Lalaing)	Production de la BBC 1 saison de 6 épisodes Diffusion internationale
<i>Unité 42 (saison 2)</i>	Julie Bertrand, Annie Carels, Charlotte Joulia	Série TV	BEL	2018	2019	Waterloo	Série du Fonds Série FWB-RTBF Série surtout tournée à Bruxelles
<i>Les Aventures du jeune Voltaire</i>	Georges-Marc Benamou	Mini-série biographique	FR-BEL	2020	2021	Beloeil (château), Gesves (section de Haltinne, château), Liège (Palais des princes-évêques, hôtel de ville), Modave (château)	
<i>Baraki (saisons 1 et 2)</i>	Fred de Loof, Peter Ninane, Julien Vargas	Série (comédie)	BEL	2020 2022	2021	Tubize (friterie), Rebecq (église), Ittre (rives de la Lesse, plaine de jeux), Montigny-le-Tilleul (hôpital), Genappe, Soignies (site de Durobor), Braine-le-Comte, Waterloo	Série du Fonds Série FWB-RTBF Ajoutée au catalogue de Netflix
<i>Coyotes</i>	Gary Seghers, Jacques Molitor	Série TV (thriller)	BEL	2020	2021	Arlon (dont village de Fouche), Ardenne	Série du Fonds Série FWB-RTBF 6 épisodes Des scouts découvrent un cadavre et des diamants dans la forêt ardennaise. Diffusion RTBF / Netflix
<i>HPI (saison 2)</i>	Stéphane Carrié Alice Chegaray-Breugnot Nicolas Jean	Série policière	FR-BEL	2021	2021	Tournai (dont village de Rumillies)	1 épisode seulement

<i>Invisible</i>	Geoffrey Enthoven	Série fantastique	BEL	2020	2021	Braine-le-Comte, Rixensart, Jodoigne, Braine-l'Alleud, Genappe, Charleroi (CHU), Genval, Wavre, Chaumont-Gistoux...	Série du Fonds Série FWB-RTBF (la 6 ^e) Se passe en Belgique
<i>1985</i>	William Wallyn	Série policière	BEL	2021	2022	Braine-le-Comte, Seraing	Inspirée du fait divers des « Tueurs fous du Brabant » entre 1982 et 1985. Pour la 1 ^{re} fois, les deux chaînes publiques belges (RTBF et VRT, en coproduction) ont travaillé ensemble : une série belge cofinancée entre les deux communautés ; projet bilingue. Œuvre soutenue par les 3 fonds régionaux : Wallimage, Screen Brussels Fund et Screen Flanders. Tournage : Wallonie, Flandre, Bruxelles. Budget total de 8 millions d'euros. Diffusion simultanée RTBF et VRT début 2023. 1 saison, 8 épisodes
<i>Des Gens bien</i>	Stéphane Bergmans, Benjamin d'Aoust, Matthieu Donck	Mini-série (comédie noire)	BEL-FR	2021	2023	La Roche-en-Ardenne / Hubermont, Bertogne, Ittre, Braine l'Alleud, Waterloo, La Hulpe, Poulseur, Esneux	Série du Fonds Série FWB-RTBF 6X48 minutes Autour de la frontière franco-belge Coproduction Arte (diffusion française sur Arte)

Annexe 3

Entretien avec Benjamin d'Aoust, réalisateur et scénariste belge (*La Trêve, Des Gens bien*)

Entretien réalisé en visioconférence le jeudi 1 septembre 2021 et retranscrit avec l'autorisation de Benjamin d'Aoust.

Bonjour Benjamin, vous m'entendez ?

Oui, je vous entends ! J'ai juste eu un petit message en même temps qui me disait que c'était enregistré, mais oui je vous entends !

Ça ne vous dérange toujours pas que notre échange soit enregistré ?

Absolument pas !

D'abord, je vous remercie infiniment d'avoir accepté cet entretien et de me consacrer un peu de votre temps, que je sais précieux.

Je vous rappelle rapidement mon travail : je prépare une thèse de géographie sur les effets des tournages de films et de séries dans le Nord-Pas-de-Calais et en Wallonie, en particulier sur des espaces que je qualifie de marges. C'est dans ce cadre que j'ai découvert votre série, *La Trêve* – les deux saisons que j'ai regardées sur Netflix avec beaucoup de plaisir –, et qui résonnent bien avec mon travail, en interrogeant la manière dont on met en scène un espace en marge dans une fiction, et comment une fiction peut aussi avoir des effets sur un véritable espace « en marge », qu'il s'agisse de l'espace ardennais ou de la Gaume par exemple...

Et qu'est-ce que vous entendez par « espace en marge » du coup ? Ce sont des espaces qui sont sous-représentés ?

Je parle de différents espaces qui, à différents égards, peuvent être qualifiés d'espaces en marge, que ce soit sur un plan économique, social, qui sont perçus comme des espaces « à l'écart du reste »... Ce qui m'intéresse c'est justement qu'un film ou une série pour jouer avec cette marginalité d'un espace, la créer, l'amplifier, la recomposer... C'est une notion assez subjective, une construction, et je pense que le cinéma, la fiction, jouent dans la construction de ce qu'est un espace en marge ou pas. [*Il acquiesce*].

Or, *La Trêve* est une série qui nourrit beaucoup ma réflexion sur les liens entre séries et marginalité et intervient, à ce titre, à différents moments de ma thèse. Votre regard m'est évidemment extrêmement précieux et m'évitera de dire des choses que vous n'aviez pas forcément en tête au moment d'écrire ou de tourner la série.

Bien sûr ; et vous avez d'autres films, d'autres séries, sur lesquels vous vous basez pour votre thèse ?

[*Je cite ici plusieurs œuvres utilisées dans le travail*]

Je vous propose, comme suggéré dans mon message, de suivre une logique chronologique en partant du moment de l'écriture, du moment où vous imaginez les décors, de celui où le décor prend la forme qui sera celle qui apparaît à l'écran....

Je vous propose un contexte un peu plus large pour commencer puis j'en viendrai à la question. Ici, chez nous, on écrit à trois : j'écris avec Stéphane Bergmans et Matthieu Donck. On partageait un bureau à Bruxelles – on se connaît depuis plusieurs années : j'ai fait de la bande dessinée avec Matthieu, Stéphane écrivait les films de Matthieu – qui avait déjà fait un long métrage (ils écrivent ensemble), et on cherchait un projet sur lequel on pourrait travailler tous les trois. Et il y a eu un appel à projet conjoint du Centre du Cinéma de la Fédération Wallonie-Bruxelles et de la RTBF pour dynamiser le terreau fictionnel francophone en Belgique et

notamment le terreau de la série, qui était quasiment inexistant chez nous. Et tout a donc commencé comme cela ; on a reçu ce mail, on s'est dit « tiens, on va essayer d'écrire quelque chose, pourquoi pas de le déposer, on verra, ça ne mange pas de pain, on fera ça le midi pendant qu'on mange notre sandwich et pendant le reste de la journée on travaillera sur d'autres projets... » mais très rapidement c'est devenu notre projet principal parce qu'on s'est fait complètement happer par les potentialités de la narration qui s'ouvrait à nous : écrire 10 épisodes, c'est potentiellement écrire 10 histoire différentes, les mélanger... il y avait tout un truc très important. Il y avait une contrainte dans l'appel à projet, c'est qu'il fallait représenter la Belgique ; d'une manière ou d'une autre, il fallait que notre série soit inscrite dans le « territoire » – parce qu'on parle souvent de territoire maintenant – belge et qu'elle représente, qu'elle mette en valeur en partie la culture belge.

Du coup, pour répondre à la question que vous avez posée au départ, notre première idée, ça a été de filmer les forêts. Avant même l'histoire ! On s'est dit que dans une série, ce que les gens et ce que nous on aime(nt) voir dans une série, c'est un contexte, c'est une arène, une arène dans laquelle évoluent nos personnages. En Belgique, en termes d'espaces géographiques, on a soit la ville, soit la mer – avec la mer du Nord –, soit les forêts ardennaises ; et nous, on s'est vite penchés sur les forêts ardennaises parce que la forêt est un espace de mystères, en tout cas en fiction : le sous-bois qui cache toutes les choses qu'on ne voit pas *a priori*, les troncs d'arbre qui cachent à l'infini les silhouettes potentielles des gens qui s'y promènent. Et donc, très rapidement, cette forêt – quand je parle de « forêt », je parle aussi des rivières, du ciel...- est devenue un personnage pour nous dans l'écriture et un vrai enjeu de narration.

Ça va être un peu mélangé ce que je vous raconte, mais vous comprendrez mieux comment ça a fonctionné...

On a été assez influencés, au moment de l'écriture, par les séries danoises, notamment *The Killing* ou *Bron* ; ils ont réussi à utiliser la géographie de leur pays pour créer des contextes dans lesquels leurs personnages pouvaient vivre ; évidemment, on a aussi été influencés par le cinéma américain qui a su créer des genres dans lesquels le décor devient un personnage principal comme le western évidemment et qui ont, notamment aux États-Unis, créé une mythologie de leur pays ; je pense que sur Terre énormément de gens connaissent les États-Unis à travers leurs films et la représentation que ces films donnent de leurs paysages. Ce sont des paysages dans lesquels on peut rêver, c'est le Grand ouest américain, dans lesquels on peut imaginer énormément de fictions. Et ce qu'on voulait faire dans *La Trêve*, c'était recréer cette espèce de Far West américain en utilisant les décors qui étaient disponibles à une heure de chez nous en voiture, à savoir les forêts et les rivières ardennaises. Il y a un cinéaste belge qui avait déjà commencé ce travail, c'est Bouli Lanners qui, dans ses films, à partir de *Eldorado* et *Les Géants* – qui sont des films qui représentent l'Ardenne à travers des *road trips* –, a commencé à filmer ces espaces comme les Américains filmaient leurs espaces, c'est-à-dire à les grandir, à essayer de leur donner une ampleur *bigger than Life* comme on dit aux États-Unis.

Nous, on est donc partis sur ces forêts ardennaises et ce contexte de mystère qu'elles pouvaient créer dans cette optique-là : on avait vraiment envie que ce soit un personnage à part entière de notre série. Évidemment, ce n'était pas la seule chose que l'on voulait créer ; dans le même temps, on a tout de suite imaginé la trame principale de *La Trêve*. Mais si vous réfléchissez à *La Trêve* – en tout cas à la saison 1 –, la trame narrative est extrêmement simple : il s'agit d'un *Murder Mystery*, un genre balisé et très courant, très facile en termes de dramaturgie – il y a un mort et il faut trouver qui a tué ; on est partis sur un canevas aussi simple que cela en se disant qu'une fois le canevas établi, on pourrait créer tout notre univers, créer tous nos personnages, tisser le réseau des personnages autour de cette trame extrêmement simple. C'est un choix conscient qu'on a fait ; bon, non seulement on aimait bien le *Murder Mystery*, on se disait que c'était un genre très porteur, qui s'accordait bien avec le mystère des forêts dans lesquelles on avait envie de filmer ; mais cette espèce de narration autour d'une question extrêmement simple

– qui a tué Driss Assani ? – nous permettait aussi de créer autour de cette dramaturgie tout un ensemble de personnages qui allaient peupler les forêts et le village qu'on créait.

Ensuite, comment ça s'est passé concrètement ? Au tout départ, en Belgique, il y a un endroit qui s'appelle les Cantons de l'Est, les cantons rédimés, au-dessus de Liège – ça me permet de répondre à une question qui apparaît d'ailleurs dans votre message, sur les consonances de Heiderfeld par exemple – , une partie de la Belgique qui est germanophone mais qui se trouve à la frontière des trois régions linguistiques ; c'est un petit monde où se croisent deux régions, trois communautés : les Flamands, les Francophones, les Germanophones vivent côte à côte. Et c'est là, dans ces « cantons rédimés », qu'on voulait initialement situer notre histoire ; c'est aussi la région des Hautes Fagnes, un territoire sublime, avec de grands paysages de plateaux d'altitude – enfin d'altitude, une altitude belge : on est à 300-400 mètres – mais de grands plateaux couverts de tourbières etc. On trouvait également intéressant une espèce de consonance mélangée des langues avec des endroits qui, là-bas, portent des noms parfois allemands, parfois français, parfois néerlandais. C'est pour cela que le village dans lequel se passe l'intrigue s'appelle Heiderfeld – qui est un village fantasmé ; notre représentation de ce qu'est la Wallonie ou les territoires dans lesquels se passe l'action est pur fantasme ; c'est un choix délibéré de n'avoir que très peu de rapport à la réalité de l'endroit ; on n'est pas dans une histoire sociale, même si on s'est ensuite posés plein de questions et que l'histoire qu'on raconte, avec la mort de ce footballeur africain, est ancrée dans le réel et s'inspire d'événements qui ont existé. On a donc voulu inscrire notre histoire dans cette partie des Cantons de l'Est et des Hautes Fagnes pour avoir les trois langues parlées en Belgique. Le problème, c'est qu'en repérage, on avait besoin d'un pont gigantesque, qui était le pont de la narration – pour que notre histoire fonctionne, il fallait que le corps soit tombé d'un pont et que l'on puisse penser que Driss Assani s'était suicidé. Or, dans les Hautes Fagnes et dans ces Cantons de l'Est, on n'a jamais trouvé ce pont. On a beaucoup cherché mais on ne l'a jamais trouvé. On l'a finalement trouvé complètement de l'autre côté de l'Ardenne belge, en Gaume, quasiment près de la frontière française, le pont de la Semois à Herbeumont. On s'est alors posé la question : bon, ça ne se passe plus dans les Cantons de l'Est, qu'est-ce l'on fait des noms que l'on avait donnés dans notre narration aux villes et même aux personnages ? – le personnage de Sébastian Drummer, c'est un prénom et un nom à consonance allemande plus que française ; on a décidé de garder tous les noms qu'on avait prévus, comme Brigitte Fischer – qui est la maire du village, avec une consonance germanophone à nouveau ; on s'est dit : comme on est dans un territoire de fiction qu'on est en train de créer, on va garder ces consonances allemandes. On est vraiment très très loin de ce que font les Dardennes [*cités parmi les œuvres étudiées dans notre thèse, en début d'entretien*] : on est vraiment dans une création fantasmée de la Wallonie dans laquelle se situe notre histoire. On a mélangé plein de choses. Je sais que des Ardennais nous ont reproché de ne pas respecter les accents des régions dans lesquelles on tourne, et, en effet, on n'en a respecté aucun. Les personnages parlent avec le moins d'accent possible parce qu'on n'avait pas envie de se faire piéger ; le territoire que l'on crée dans *La Trêve*, c'est un territoire imaginaire, situé quelque part en Wallonie, mais qui n'est pas situé à un endroit précis.

Voilà pour cette longue introduction qui explique la manière dont on a fonctionné.

Je vous remercie pour cette introduction très riche. Vous dites que vous avez recherché un certain nombre de lieux de tournage : avez-vous assuré vous-mêmes ce travail ou avez-vous fait appel à des repéreurs chargés d'identifier des décors correspondant à vos besoins ?

Un peu les deux en fait... C'est parce qu'on a eu un mode de fonctionnement assez familial sur *La Trêve* ; on est trois, Stéphane, Matthieu et moi, à faire tout de A à Z : on écrit à trois, on est à trois sur le plateau, on est à trois en montage et on assume conjointement la fonction de showrunner, réalisateur, scénariste... Après, sur le plateau, il y a des différences qui sont marquées... Mais, du coup, notre implication est très forte dès l'écriture. Évidemment, on ne

fait pas les repérages tout seuls, on travaille avec des gens qui ont fait des repérages pour nous, mais ces gens font partie de notre équipe rapprochée – on ne demande pas à des gens qui nous sont complètement étrangers de rechercher ce dont on a besoin. On avait essayé de le faire, au tout début, dans les Cantons de l'Est : on avait rencontré quelqu'un, mais ça n'a pas fonctionné. Par conséquent, à l'époque, c'était notre régisseur général, Nicolas Jacob – qui a depuis arrêté de faire de la régie générale et est devenu repéreur – qui a repéré une grande partie des lieux de *La Trêve*, ainsi que Catherine Cosme, qui était la cheffe décoratrice. On leur a fait des descriptifs de décors à l'aide de photos qu'on a cherchées sur Internet ou des photos qu'on a faites nous-mêmes en nous baladant en Ardenne, qu'on a compilées et qu'on leur a envoyées, et eux ont cherché des lieux qui pouvaient correspondre. Ensuite, on va visiter ces lieux avec eux, on voit si la mise en scène s'accorde aux lieux... À vrai dire, on est très ouverts aux changements. Parfois, un décor va devenir plus important que ce qu'on avait prévu à l'écriture et on va accepter de modifier une partie de ce qu'on avait écrit parce que le décor raconte tellement quelque chose en lui-même qu'il vaut la peine d'être utilisé. C'est ce qui s'est passé sur *La Trêve* saison 1 – et qui a été très important pour la réussite du projet – quand Catherine, en repérage, a découvert un ancien hôpital à Sainte-Ode, dans l'Ardenne, près de Saint-Hubert, qui était déjà désaffecté depuis deux ou trois ans quand elle l'a visité et dans lequel on a tourné peut-être six ou sept semaines – soit dans l'hôpital même, soit dans ses alentours immédiats, comme le château situé plus haut, dans lequel on a fait la maison communale... ; ça formait une seule zone entourée de forêts magnifiques, dans lesquelles on a d'ailleurs tourné ; on y est retourné en saison 2 parce qu'on connaissait ces forêts et qu'elles nous plaisaient. Et je pense que ce lieu nous a vraiment permis de réussir le tournage de cette saison, parce que, sur *La Trêve* 1, on avait un budget extrêmement faible pour une série – 250 000 euros l'épisode, alors qu'une série française moyenne tourne autour de 800 000 euros par épisode, même 1 million par épisode pour une série comme *The Killing* au Danemark, sans parler des séries américaines qui montent à 2-3 millions de dollars par épisode... Mais, oui, pour vous répondre, on est très impliqués dans la recherche des décors dès le départ.

J'aimerais justement revenir sur le cas de cet ancien hôpital. Je suis allé sur le territoire cet été ; je dois dire que j'ai eu beaucoup de mal à trouver le site de cet ancien hôpital devenu un centre d'accueil de réfugiés et qui, pour le coup, est vraiment une marge... J'ai été surpris par sa faible visibilité – il est entouré par la forêt –, et par son état de dégradation qui contraste assez nettement avec le bâtiment que l'on voit dans la série, dès le générique, et qui a une place centrale. Un tournage sur ce site, peu accessible, me semble contraignant. Avez-vous parfois apporté des modifications aux lieux utilisés pour le tournage (que ce soit l'hôpital ou le viaduc de Conques) en raison de contraintes auxquelles vous vous heurtiez, ou simplement pour les faire ressembler à ce que vous vouliez ?

Non. L'extérieur de l'hôpital, je pense qu'il s'est fortement dégradé par la suite... nous, on l'a reçu déjà dégradé mais avec l'utilisation d'un drone, c'est un peu de la magie : on fait un plan court, vous êtes impressionné par le mouvement de l'image, par l'ampleur que le bâtiment prend dans ce paysage forestier, et, du coup, le détail vous échappe... mais on n'a absolument pas truqué l'image : on voit le bâtiment tel qu'il est.

Pour faire la sortie de l'hôpital de Yoann dans l'épisode 10 de la saison 1, oui, il a fallu un petit peu de décoration extérieure pour améliorer la porte d'entrée, recréer une sorte de sas – et encore, c'est très faible. À nouveau, on a essayé d'être le plus astucieux possible pour utiliser le décor en extérieur, pour l'utiliser tel qu'il était parce qu'on n'avait pas le budget pour retoucher énormément.

L'intérieur de l'hôpital quant à lui nous a vraiment permis de réussir notre tournage. Tout le décor du commissariat de la saison 1 a été reconstruit dans cet hôpital, de A à Z – on a récupéré un endroit où il y avait trois petites salles et on a dit ici « on va faire le bureau principal, juste à

côté, les trois bureaux vitrés, la cuisine à côté etc. » ; on y a aussi fait des chambres d'hôpital, la morgue, le bureau de la psychologue qui parle à Yoann dans toute la saison 1, ça nous a aussi permis de faire le décor d'Alain « le Geek »... Bref, il nous a permis de faire un tas de décors dans un modèle économique très simple : on était en permanence dans le même décor et les équipes pouvaient travailler en parallèle ; pendant qu'on tournait d'un côté, les électros et machinos pouvaient déjà préparer le décor d'après ; ça a vraiment facilité le travail.

Ensuite, sur l'intérieur, là, il y a eu énormément d'interventions de décoration ; ça a été très retravaillé, mais il y avait une base qui était là et qui nous a permis de tourner ce qu'on voulait. Sur un tournage, au-delà du décor, il y a pas mal de paramètres à prendre en compte qui relèvent par exemple des ressources humaines. Quand vous êtes pendant cinq semaines de suite dans le même décor, c'est très agréable pour l'équipe : le matériel est au même endroit, on ne doit pas le ranger tous les soirs pour le déplacer, on a un point de repère – en général on loge au même endroit –, et une espèce d'harmonie – même si parfois ça marche mal, mais dans notre cas ça a très bien marché, il y a eu une sorte d'alchimie grâce à ce décor pendant les cinq premières semaines de tournage dans cet hôpital qui ont soudé l'équipe très fortement ; les gens de l'équipe ont pu investir le lieu, apprendre à se connaître etc. Le lieu nous a vraiment permis de mettre à l'aise l'équipe, de créer un esprit d'équipe.

En ce qui concerne le pont d'Herbeumont, dont je ne connais pas le nom [*le viaduc de Conques*]... Là, on a eu quelques contraintes parce qu'il était en réparation, avec des grillages qu'évidemment on n'a pas pu enlever et que l'on voit dans le film ... C'est un RAVel donc c'est un chemin *a priori* praticable à vélo... Du coup, quelques contraintes, en effet, de mise en place ... Mais, en dehors de contraintes de sécurité auxquelles on a dû faire très attention, je n'ai pas de souvenir d'autres contraintes. On n'a pas eu à modifier ce qu'on voulait : on a fait passer les personnages là où on voulait les faire passer en essayant de limiter au maximum la visibilité des travaux en cours sur le pont. Mais on a fait avec... et d'ailleurs on travaille souvent comme ça : on fait avec... De toute façon, ici, il y avait une question d'autorisation : c'était soit on prenait le pont tel quel, soit on ne le prenait pas. Par ailleurs, le pont est surtout vu en contre-plongée, on le voit essentiellement d'en bas et on voit son ampleur, quasiment sans voir les barrières.

À ce propos, y a-t-il des sites que vous souhaitiez avoir pour le tournage mais que vous n'avez pas pu avoir pour diverses raisons ?

Des problèmes d'autorisation, je n'ai pas de souvenir comme ça, mais il a dû y en avoir... par contre, comme sur tous les tournages, on a eu beaucoup de surprises. Je pense à une forêt, dans la saison 1, dans laquelle on devait faire la tombe d'Idris Assani, mais, en cours de tournage, on a appris que la forêt avait été rasée, que les bûcherons étaient en train d'y travailler et de couper toute cette partie de la forêt dans laquelle on voulait tourner. On a donc dû trouver une autre forêt ; un soir de tournage, on a pris la voiture et fait une heure de route pour chercher une nouvelle forêt dans laquelle on allait pouvoir mettre en scène ce qu'on souhaitait faire.

Et l'expérience de ce tournage en forêt – qui était peut-être une première expérience pour vous – a-t-elle suscité des difficultés spécifiques ?

Oui, même si on n'a pas tourné dans la forêt profonde. À nouveau, il y a une mise en image : en réalité, on est dans une forêt dans laquelle on peut laisser les véhicules à 50 ou 100 mètres au maximum... Cela dit, oui, c'est beaucoup de contraintes ; il faut pouvoir éclairer : quand on tourne de nuit en forêt, ce sont souvent des éclairages sur batterie et pas câblés – parce qu'il faut alors emmener un groupe électrogène qui va faire du bruit et gêner le preneur de son – ... même si on a la chance de travailler à une époque où les batteries sont de plus en plus performantes et permettent d'éclairer assez facilement une forêt de nuit.

Ensuite, c'est un espace naturel donc c'est un espace à la fois très beau à filmer mais pas toujours confortable, avec des insectes, des bêtes, et quand on tourne des heures, de nuit, dans ce genre d'endroits, plein de choses peuvent se passer... Personnellement, j'ai assez peu de

mauvais souvenirs de tournages en forêt, au contraire ; j'en ai plutôt de très bons souvenirs. Cela dit, si vous demandez à Matthieu ou à Stéphane, ils vont avoir une autre expérience du tournage, liée à la position que chacun occupe sur le plateau. Sur le plateau, on a trois fonctions différentes : Matthieu va mettre en scène les comédiens, diriger, réaliser concrètement la série au jour le jour, Stéphane va scripter – donc être le garant de la continuité dramaturgique dans ce qui est une forme de coréalisation avec Matthieu (ils sont tous les deux assis derrière un combo) et moi je filme ; il y a deux caméras en permanence et je tourne avec la caméra B et je cadre. Du coup, je pense que pour Mathieu et Stéphane assis derrière le combo toute la journée, la forêt est beaucoup plus contraignante parce qu'ils restent fixes à un endroit à regarder des images, alors que moi qui filme la forêt, je suis dans le mouvement et la perception de l'espace est très différente. Alors, oui, il y a plein de contraintes ; par exemple, moi, avec la caméra B, je me retrouve très souvent dans ce qu'on appelle « l'arbre à tiques », l'espèce de buisson dans lequel personne ne veut aller mais qui est pourtant le meilleur endroit pour filmer la séquence ; alors je me badigeonne de toutes sortes de produits, je me calfeutre, et je vais me mettre dans cet endroit souvent très désagréable mais qui permet de faire des choses tellement intéressantes que même ça ce n'est pas vraiment un mauvais souvenir.

Une autre contrainte de l'extérieur qui n'est pas spécifique à la forêt – car, pour le coup, en forêt, ça peut être moins compliqué qu'à d'autres endroits – c'est la météo. Dès que vous tournez dehors et que vous tournez en Belgique, la météo devient un gros, gros enjeu. Par exemple, la série qu'on vient de faire [*Des gens bien*] est censée se passer pendant un été caniculaire... bon, vous avez vu l'été qu'on a eu : il a plu pendant 85 % de l'été ; on a connu une catastrophe naturelle en Belgique – comme en Allemagne – avec une trentaine de morts... Nous, on était à 50 mètres de l'Ourthe qui était en train de déborder quand on tournait. Il y a une journée pendant laquelle on n'a pas pu tourner... Dans ce cas, on ne sait rien faire : c'est la nature, c'est la pluie – en forêt vous êtes parfois un peu protégés – mais c'est la grande contrainte du tournage en extérieur. Vous êtes dépendants de la météo, qui est quand même très capricieuse en Belgique.

Dans ce cas de figure rencontré lors du tournage de votre nouvelle série, comment réagissez-vous : vous attendez le retour d'une météo plus clémente ou vous repensez votre projet pour composer avec ces imprévus ?

On s'est posé la question et, finalement, on a gardé l'idée de la canicule : lors de la semaine des intempéries, on était en train de filmer l'intérieur et ce n'était donc pas contraignant ; quant à la semaine où la présence de la canicule était importante dans le scénario, il a fait beau ; on a donc pu la garder dans la narration. Mais oui, en effet, le soir on se disait « bon, on va changer »... par exemple, dans la nouvelle série [*Des gens bien*], il y a un personnage qui, à un moment, va chercher un air conditionné quelque part parce qu'il fait trop chaud... On se disait, bon, on va le faire aller chercher un chauffage parce qu'il fait trop froid ; on allait donc inverser l'histoire. Mais finalement on n'a pas eu à le faire.

La contrainte qu'on a surtout eue cette fois-ci c'est que des arbres tombaient sur les câbles électriques à côté de l'endroit où on tournait et que l'électricité a sauté ; la région a été complètement sinistrée, les caravanes étaient emportées par l'Ourthe à 100 mètres derrière nous... c'était assez terrible en fait... En plus, une partie de l'équipe était liégeoise et devait aller aider la famille sur place... Bref, ça a été très compliqué à gérer mais ça a plus contraint la production que la narration finalement.

Il y a, au-delà des « hauts lieux » de la série comme l'hôpital, le pont etc., des décors que je n'ai pas réussis à identifier, comme la maison des personnages principaux ou même, plus globalement, ce qui est censé être le village ardennais qui n'existe pas en réalité et qui a été composé à partir d'espaces distincts...

C'est une contrainte de production en fait... Très souvent, quand vous lancez votre production, vous devez calculer combien de temps vous serez en déplacement, combien de temps vous

devrez loger l'équipe et à quel endroit. Du coup, la plupart du temps, les déplacements et les logements des membres de l'équipe, en dehors de la zone bruxelloise, vont être liés aux espaces extérieurs, aux décors principaux, comme, pour nous, le pont ou l'hôpital qui nous a permis de faire énormément de choses...

Vient ensuite la contrainte des habitations, des endroits où les personnages vivent. Et là, la production nous a demandé de trouver ces espaces en zone bruxelloise, c'est-à-dire dans un rayon autour de Bruxelles permettant à l'équipe de rentrer dormir chez elle le soir, donc dans un rayon de 30 ou 40 minutes autour de Bruxelles qui permet de ne pas avoir à loger l'équipe ; par conséquent, la plupart des maisons de *La Trêve* saison 1 se situent dans le Brabant wallon, à différentes endroits ; par exemple, la maison de Brigitte Fischer, la bourgmestre... je ne pourrais plus vous dire l'endroit exact, mais oui, c'est dans le Brabant... La maison de Yoann Peters est à Uccle... Vous pouviez donc chercher longtemps ! [*Rires*] D'ailleurs, la contrainte, c'est de trouver des maisons à Bruxelles qui fassent office de maisons ardennaises. Par exemple, la maison de Yoann se trouve dans un quartier huppé du sud de Uccle ; l'intérieur nous plaisait beaucoup même s'il était trop grand et qu'on a dû couper des murs pour le rétrécir et n'utiliser qu'une partie de l'espace ; l'extérieur avait des trottoirs typiquement bruxellois – en tout cas du sud de Bruxelles – avec des dalles et des petits parterres d'herbe sur le côté... : on a donc fait venir des camions de terre pour casser l'espace et le rendre ardennais, pour le « salir », du moins le rendre moins « propre », moins citadin, moins « nature domptée par la cité », donc on a ramené de la terre qu'on a placée sur le trottoir pour donner à la maison un aspect un peu plus campagnard, plus villageois.

[*Il réfléchit à voix haute*] La maison de Marcus..., non, c'est un intérieur récréé à Sainte-Ode... Mais par exemple, la ferme aussi, la ferme des Malozin, elle n'est pas dans l'Ardenne, elle est également dans le Brabant wallon, près de Lasne...

Dans *La Trêve*, pour recréer un monde, une arène, en lien avec les contraintes de production, on a pris ces maisons, on les a mélangées avec des images par drone de villages qui, eux par contre, sont bien ardennais. Les drones filment donc un vrai espace ardennais, offrant un plan large de région qu'ils survolent, puis « boom » : on arrive sur une maison qui n'est pas dans cet espace mais qui paraît l'être par la magie du montage... D'ailleurs, on a la même technique quand on utilise les forêts : on a l'impression que *La Trêve* se passe souvent dans des forêts, alors que, en termes de jours de tournage dans la forêt, il n'y en a pas tant que cela. Beaucoup de ces forêts sont des images par drone dans lesquelles il n'y a pas de personnages. Notre idée, c'était d'associer des gens qui sont dans des espaces fermés, dans des plans relativement contraints, demandant peu de décoration – plus vous élargissez le cadre, plus ça coûte de l'argent ! Plus vous resserrez, moins ça coûte d'argent parce que dès que vous faites des plans larges, et plus encore en extérieur, ça va être compliqué à mettre en place et ça va coûter plus cher – donc notre idée c'était de mélanger des séquences d'intérieur centrées sur les visages, sur les émotions des personnages, leur intériorité, avec des plans très larges de la nature ardennaise et, au montage, de mélanger les deux pour donner l'illusion que les discussions ont lieu dans cet espace fantasmé qu'est l'Ardenne dans laquelle se situe l'histoire de la série.

J'aimerais vous faire parler de l'accueil de l'équipe de tournage sur ces territoires et de la réaction des populations locales au moment du tournage puis de la diffusion... avec peut-être, d'ailleurs, des différences entre la saison 1 et la saison 2...

C'est presque une question qui s'adresse davantage aux gens qui ont fait les repérages et qui s'occupent de la régie : eux sont très en contact avec les communes, les habitants, les associations etc. Nous, on est vraiment préservés de cela en tant qu'auteurs et réalisateurs. La structure hiérarchique sur le plateau permet de protéger le cœur du plateau des conflits éventuels ; donc quand il y avait des conflits, on n'était pas du tout au courant. Après, d'après les échos que j'ai eus, même sur la saison 1, les gens étaient relativement accueillants. Nicolas Jacob, notre repéreur-régisseur à l'époque, est par ailleurs lui-même ardennais, il connaît bien

la région, il connaît bien les gens, adore les rencontrer et c'est primordial. Cette année, c'est Stéphane Patibouais, qui a été son assistant sur les deux saisons de *La Trêve* et qui est maintenant régisseur général de la saison, et c'est la même chose : ils sont en contact avec des gens...

La différence entre les deux saisons, oui, elle a été très grande ! Pour la saison 2, quand on arrivait en disant « on fait la saison 2 de *La Trêve* », il y avait une excitation autour du tournage. On a tourné dans des maisons dans lesquelles on rentrait... et c'était très mignon ; il y a un couple qui nous a accueillis – dans la saison 2, la maison de Yoann n'est pas la même que dans la saison 1 parce qu'on a eu des contraintes de tournage et on a dû imaginer qu'il avait déménagé dans une autre vallée... – du coup, cette maison-là est à Couvin ; on dormait chez des gens à Couvin, près de la frontière française, dans le Hainaut et le Namurois, mais en dehors de l'Ardenne, juste avant la botte de Givay, de l'autre côté de Chimay... et, juste à côté, on tournait dans une autre maison où les gens étaient super fans de *La Trêve* : ils avaient des images de *La Trêve* sur leurs fonds d'écran d'ordinateur tout ça, et c'était très agréable, très rigolo.

La Trêve, ça a été la toute première série de l'appel à projet dont je vous parlais tout à l'heure, et la première à avoir été diffusée ; quelques mois plus tard, il y a eu la diffusion de *Ennemi Public*, dans un cadre assez similaire au nôtre. Ça a été un... raz-de-marée n'est peut-être pas le bon mot, mais en tout cas, ça a été très impressionnant. C'était comme si les Belges se rendaient compte qu'on pouvait raconter des histoires sur leur territoire. En Belgique, et c'est sans doute une particularité belge, on n'aime pas les gens... euh... Par exemple, les Dardennes ont une image très particulière en Belgique ; personnellement, je suis un fan absolu des frères Dardenne, j'aime plein de cinémas très différents, mais dans l'image qu'ils ont auprès du grand public, ils font des films sociaux déprimants, qui représentent trop le réel et ne font pas voyager – même si moi je trouve que c'est un *a priori* complètement faux, il y a cet *a priori* là. Et *La Trêve*, je pense, a permis aux gens de réaliser qu'on pouvait raconter des histoires *bigger than Life*, avec des enjeux dramaturgiques inhabituels en Belgique. C'était très rigolo ; les comédiens qu'on avait choisis sont souvent des comédiens de théâtre, assez peu connus du grand public – c'était d'ailleurs l'une des ambitions du fonds créé par la RTBF et le Centre du Cinéma que de faire connaître les comédiens belges... En Flandre, par exemple, ils ont fait ça dès les années 1990 : ils ont créé un système par lequel les télés acceptent de faire jouer les comédiens de théâtre etc., créant une sorte de « star system » en Flandre qui est extrêmement performant, et ce n'est pas rare qu'un film flamand qui sort en Flandre fasse 1 million d'entrées... En Belgique francophone, quand un film francophone fait 30 000 entrées, c'est un énorme succès ! Donc, il y a une sorte de méconnaissance de la fiction francophone en Belgique par les Francophones. *La Trêve* a créé une sorte de porte d'ouverture : d'un coup, les gens se sont intéressés à la fiction qui était tournée chez eux. C'était très amusant : les comédiens commençaient à être reconnus dans les rues etc.... surtout que la saison a été diffusée sur cinq semaines, tous les dimanches soirs, deux épisodes par dimanche ... Nous on a vraiment vu une sorte d'effet boule de neige. On a vécu quelque chose de vraiment très exceptionnel. Par exemple, la musique qu'on avait choisie pour le générique, qui était une vieille musique d'un groupe flamand qui s'appelle Balthazar, dont l'album était sorti six ans avant... La chanson est remontée dans le Top 50 à la 3^e ou 4^e place et on l'entendait partout à la radio pendant les cinq semaines de diffusion mais même par la suite. Il y a eu un nouvel intérêt des gens pour la fiction qu'on produisait chez eux.

Le revers, c'est que certaines personnes se sont dit, notamment en Ardenne, « mais on n'est pas comme ça ! On n'est pas consanguins, on ne fait pas l'amour avec notre sœur... » ; mais évidemment : nous, on a choisi de représenter des choses qui ne sont pas la réalité mais qui correspondaient à l'idée qu'on pouvait se faire d'un petit village mystérieux au cœur de l'Ardenne dans lequel on n'a jamais déterré les choses qui étaient sous-jacentes et on a concentré toutes les bassesses de l'espèce humaine dans ce petit village. Du coup, il y a eu, de

manière relativement faible mais assez symptomatique, une volonté de dire « on n'est pas comme ça. En plus, vous ne respectez pas les accents » etc. ; ce sont les critiques qu'on a eues. Les gens avaient envie de dire ça mais, en même temps, ils étaient très friands et, quand on a annoncé la saison 2, tout le monde ouvrait grand les portes en disant « venez tourner chez nous ! ». Le décodage que j'en fait, c'est que c'est le revers de ce que j'évoquais avant : la Belgique a été très peu représentée dans des fictions qui ont eu du succès ou qui ont été beaucoup vues et, du coup, alors que les gens sont prêts à croire qu'un psychopathe vit au fin fond du Texas dans une petite ville texane parce que c'est loin de chez eux et que la représentation qu'on en fait est une représentation fictionnelle – ils se doutent bien que le Texas n'est pas que comme ça, que cette petite ville texane n'est pas peuplée que de psychopathes, mais ils l'acceptent... – alors que quand ce territoire devient le village d'à côté de chez eux, où d'une représentation de ce que pourrait être leur village, il y a un petit questionnement, un manque d'habitude – et je ne juge pas en disant cela : les gens ne sont pas habitués à ce qu'on représente leur village ou leur territoire, l'endroit dans lequel ils vivent. Et là c'est un endroit où, tous les trois – Stéphane, Matthieu et moi – on prend beaucoup de pincettes en disant bien « attention, cet espace, c'est du pur imaginaire ». On a utilisé des décors de l'Ardenne, on a utilisé les rivières, les forêts, on a voulu situer le petit village dans ce cadre, mais on ne fait en aucun cas une représentation réaliste de ce qu'est un village ardennais. Ce village pourrait être à plein d'autres endroits. Par contre, on fait une représentation fantasmée de ce que pourrait être un village dans lequel il y a quelque chose de gangrené.

Cela m'amène au terme de « belgitude » qui revient souvent dans la littérature et dans la presse... Dans *La Trêve*, on a bien conscience d'être Belgique mais, bien souvent, on l'oublie et on a l'impression d'une série qui pourrait se passer ailleurs dans le monde et fait même penser à des séries américaines ou nordiques... Vous êtes-vous posés la question du degré de « belgité », d'identification de la Belgique au sein de la série ?

C'est une question très compliquée et qui m'interroge beaucoup personnellement. Il y a eu des films, notamment un film – même si je n'ai pas du tout envie de critiquer – qui s'appelle *Dikkenek* et qui était estampillé « 100% pur belge » comme la viande estampillée « 100% pur bœuf » ; c'est quelque chose qui me hérise le poil parce que ça ne me paraît pas du tout correspondre à ce qu'est la Belgique même si je dois bien reconnaître que ça doit forcément un peu lui correspondre puisque plein de gens s'y retrouvent. Moi, le côté Belge rigolo qui fait des trucs, je ne capte pas tout à fait le truc...

Nous, sur *La Trêve*, on a très rapidement décidé qu'on devait être pris au sérieux et qu'on faisait du pur premier degré. Et cette image que la Belgique peut avoir, avec ce qui peut y avoir de très positif comme dans le surréalisme ou ce côté un petit peu loufoque qui peut exister dans un certain cinéma belge ou dans certaines personnalités belges comme François Damiens, on voulait l'éviter pour rester sur des rails du « premier degré » – François Damiens tourne d'ailleurs dans notre nouvelle série parce que c'est un ami de Matthieu etc. mais on ne voulait pas le mettre dans *La Trêve* par exemple ; certes, on a progressivement mis un peu d'humour – et, dans la série qu'on fait actuellement, on se permet d'aller un peu plus loin dans l'humour parce qu'on estime qu'on a réussi à ancrer notre manière de raconter et qu'on est pris au sérieux – mais la belgitude en tant que « côté déconne, on fait des farces qui peuvent être très réussies mais aussi complètement ratées », on a voulu s'en écarter très très très fort... alors que quand je faisais de la bande dessinée avec Matthieu, c'était de la comédie et que le premier long métrage de Matthieu, qui s'appelle *Torpedo*, est une comédie romantique avec François Damiens. Mais la belgitude dans ce registre-là, qui correspond à la perception qu'en ont notamment une partie des Français, on a voulu s'en écarter.

Après, vous avez raison, nous, on n'avait pas spécialement envie de représenter la Belgique. Ça pourrait être un village en France, en Allemagne, aux Pays-Bas, au Canada... mais il se trouve que nous sommes belges. Donc la « belgitude » qu'on voulait incarner, ce n'était pas une

belgitude codée – et quand je vous dis qu'on est très influencés par les cinéastes américains ou par ce que les Danois ou les Nordiques ont fait en matière de séries, c'est parce qu'ils ont un mode de narration qui est en fait universel – certes créé par les Américains à la base, cette espèce de narration transparente et très organique. Du coup, la manière dont la belgitude transparaît dans la série, c'est à travers ce que Stéphane, Matthieu et moi nous sommes. On est tous les trois belges, tous les trois Bruxellois, et on a un amour pas spécialement particulier pour notre pays mais c'est notre pays et, malgré nous, les choses transpirent la Belgique.

Un truc concret qu'on aimait beaucoup, c'était de tourner avec des comédiens flamands, notamment Sam Louwyck et Tom Audenaert ; les rôles ont été écrits pour eux. Il y a énormément de Flamands qui partent en vacances dans les Ardennes, qui vont en camping, qui ont des maisons, et avec le Covid ça s'est encore vérifié : économiquement, la Flandre est plus puissante que la Wallonie et beaucoup d'endroits en Wallonie ont été rachetés par des Flamands ces dernières années ; il y a beaucoup de Flamands ou même de Néerlandais qui partent en voyage en Wallonie l'été. Et ça, ça faisait partie du côté belge de notre intrigue ; on voulait qu'il y ait des Flamands dans notre série. Et dans la série qu'on fait maintenant, l'un des trois personnages principaux est également un comédien flamand. C'est parce que les comédiens flamands sont excellents, mais c'est aussi parce que, dans leur manière de parler – s'il y a un truc qui pour moi relève de la « belgitude » c'est le mélange des langues – on voulait des comédiens belges qui représentent cette Belgique.

Après, il y a les noms des villages, des personnages, des allusions à Bruxelles... mais le fondement, la dramaturgie de *La Trêve* est à 0 % belge ; elle est internationale ; c'est l'histoire, très contemporaine, de cet Africain qui arrive dans un petit village et qui va générer autour de lui énormément de choses.

En géographe, j'ai été interpellé à plusieurs reprises par des cartes qui apparaissent dans la série mais que je ne parviens pas à lire très nettement, comme celle qui montre le projet de barrage sur la Semois. Au moment de l'écriture, essayez-vous de construire cette carte imaginaire de l'arène ?

Ces cartes étaient vraiment très importantes pour nous. Il y en a plusieurs : celle du commissariat où on voit les endroits où sont passées les choses et puis il y a la carte du barrage. Ce sont des cartes réelles dont certains noms ont été changés. C'est la décoration qui s'occupe de ça, conjointement avec nous : nous, on dit qu'on a envie d'avoir cette énorme carte qui présente le barrage parce que c'est une manière de représenter ce que va être ce barrage. Vu qu'on n'a pas accès visuellement, dans la réalité, à ce barrage qui est censé se construire, on est obligé de le suggérer et le barrage devient réel grâce à cette carte en quelque sorte. Cette carte est gigantesque, elle couvre tout un énorme mur dans le bureau de la bourgmestre, on voit les zones inondées, inondables, et c'est comme cela qu'on s'y prend pour représenter ce que va être ce barrage.

Au-delà de cela, comme on est dans un univers imaginaire, dans une projection géographique fantasmée, le fait d'avoir des cartes la concrétise. Le but numéro un, c'est bien que si vous voyez une carte, ça veut dire que l'espace existe. On voit la carte sur un mur, on voit qu'il y est écrit Herderfeld au centre, qu'il y a une rivière, donc c'est que cet espace existe et, sur cette carte, on peut rassembler l'espace mental ; je reviens à ce que je vous disais avant sur les maisons bruxelloises qu'on mélange avec des drones des Ardennes : quand vous voyez la carte, ça permet d'unifier les deux sur un même plan.

La série qu'on est en train de terminer et qu'on a tournée cet été se passe à la frontière franco-belge, plus ou moins dans le creux de la botte de Givet ; l'histoire se joue des deux côtés de cette frontière et on fait une représentation de ce passage de frontière. Un gros enjeu narratif et de décoration a été de créer cette frontière et de la représenter. On a pris un endroit qui n'était pas du tout un poste-frontière pour créer cette frontière et la faire exister visuellement dans la série – je ne sais pas quand vous terminez votre thèse mais la série n'est pas du tout montée et

ne sera diffusée que dans un an – on a créé un énorme *billboard*, un panneau publicitaire sur lequel, quand vous passez vers la Belgique, il est écrit « Bienvenue au cœur de l'Europe » ; cet énorme panneau, placé sur la route sur laquelle vont passer les voitures, va représenter géographiquement ce passage de la frontière. C'était quelque chose de primordial pour nous : pour que notre histoire tienne, vu que c'est une histoire qui se passe des deux côtés de cette frontière, il fallait la représenter visuellement. De la même manière, on a de nouveau créé des cartes, en nous basant à nouveau sur des cartes réelles sur lesquelles on a changé les noms. On a pris une partie de la carte de la botte de Givet en changeant les noms : Couvin est devenu Givins, Rocroi est devenu Ressac, et on a inventé un certain nombre de noms pour créer cette espèce de zone fantasmée.

Où avez-vous créé cette fausse frontière ?

Entre La Roche-en-Ardenne et Bertogne, sur la Nationale 864 je pense ; il y a un tout petit village qui s'appelle Hubermont et, derrière ce village, il y a un plateau avec une route en asphalte qui devient une route en terre – c'est quelque chose qui nous amusait beaucoup : quand vous arrivez en Belgique, dès que vous passez la frontière, vous passez sur un chemin en terre, alors que, du côté de la France, c'est asphalté ; ça nous amusait beaucoup parce que ma compagne est française, une partie de sa famille vit en France, j'ai des relations tout à fait saines et régulières avec la France, et c'est toujours une blague des gens quand ils arrivent en Belgique ; ils disent « mais qu'est-ce que vous foutez avec vos routes, quoi ? » [*Rires*] – bon, c'est vrai que quand on passe la frontière à Lille, l'autoroute est très bien et puis arrivés en Belgique c'est des nids-de-poule partout...

L'endroit qu'on a choisi représente un poste-frontière qui est une toute petite frontière, sur une route très isolée. L'espace qu'on veut créer dans cette nouvelle série, c'est une sorte de bout-du-monde... pas vraiment « bout-du-monde »... quand vous parlez de « marge » il y a quelque chose comme ça !

En fait, quand on a commencé à écrire, c'était la crise des gilets jaunes et c'est quelque chose qui nous a beaucoup touché – même si notre série n'est pas du tout une représentation des gilets jaunes – mais ces gens qui allaient investir des ronds-points sont des gens qui ne sont pas représentés ou ont peu accès à la représentation médiatique – peut-être un peu plus au cinéma, mais pas dans des films que les gens courent voir, ce n'est pas une représentation très *mainstream* ; ces gens n'étaient pas forcément très très pauvres, avaient parfois des salaires de 2000 euros par mois, 3-4000 euros en couple parfois, mais c'était des gens qui étaient toujours avec une partie de la tête sous l'eau et qui ne parvenaient pas à s'en sortir dans cette espèce de bonheur moderne qu'on essaye de nous vendre au quotidien (la beauté physique, la réussite sociale, les grosses voitures etc.). Donc cette zone frontalière qu'on a voulu créer dans *Des gens bien*, c'est une espèce de zone dans laquelle la technologie moderne n'est pas encore totalement arrivée. En écrivant, on parlait beaucoup des années 90 – tout en sachant qu'on ne pourrait pas situer notre histoire à cette époque là – mais ça nous amusait dans le travail sur les décors d'amener un côté rétro en 2021, comme si on était dans l'une de ces zones dans lesquelles la technologie arrive par à-coups mais n'est pas encore totalement parvenue. C'est une zone avec une route en terre, un peu délaissée par le politique – sans que cela soit péjoratif : on aime les personnages dont on parle et on essaye de ne jamais les juger... c'est pour cela que je dis qu'on ne veut surtout pas faire une série sur les gilets jaunes ; de toute façon, les gilets jaunes, c'est un truc tellement disparate... mais il y a eu quelque chose qui nous a touché dans l'espace géographique qu'ils occupaient et qui, d'après nous, n'était pas très représenté ; alors on va encore filmer des forêts et tout ça, mais c'est un peu plus périurbain cette fois.

Après votre expérience de recherche des lieux, du tournage en Ardenne, de ses effets, réinvestiriez-vous les mêmes lieux et de la même manière si vous deviez refaire la même série ou changeriez-vous votre manière de mettre l'espace en fiction ?

Non, non, on referait la même chose. Ça a d'ailleurs été une discussion entre nous trois pour la nouvelle série. Des trois, je suis celui qui a le plus poussé pour qu'on modifie ce qu'on a fait : les personnages de la nouvelle série sont vraiment les cousins des personnages de *La Trêve*, qui habitent plus ou moins dans la même région, mais c'est une narration qui est moins basée sur le *Murder Mystery* et, du coup, je trouvais qu'il fallait représenter les espaces de manière un peu différente. Mais ça a été dur dans le sens où ces forêts ont fini par vivre en nous, de manière très forte, et on a fini par avoir des réflexes de représentation – c'est-à-dire qu'on se disait tout de suite « ah oui, ça on va le représenter comme ça, à cet endroit-là, en lisière de forêt, comme ça le personnage peut partir en courant dans la forêt etc. ». Ces forêts ont été des espaces de mystère, de fuite, de découvertes et en fait... oui, à refaire demain, je refais exactement la même chose. Si j'avais plus d'argent, je mettrais plus de personnages dans les décors, dans les extérieurs. L'une des seules contraintes qu'on ait eues, c'était une contrainte de production qui nous empêchait de situer suffisamment de séquences dans les décors extérieurs – ce qu'on a essayé de faire davantage dans cette nouvelle série.

Avez-vous suivi la manière dont la série a été diffusée à l'échelle internationale ?

La Trêve a quelque chose de fascinant. On peut aimer ou non le modèle Netflix, mais ça nous a permis d'être vus par la Terre entière. Je gérais la page Facebook de *La Trêve* et je me chargeais de répondre aux messages des gens... : on recevait des mails de Brésiliens qui étaient fascinés par les forêts ardennaises... alors qu'ils ont la forêt amazonienne ! On recevait des mails d'Argentins, de Mexicains, du Canada, des États-Unis. On s'amusait à aller voir comment la série était reçue sur Twitter en tapant #latreve : il y avait du japonais, du coréen, du sanscrit... Il y avait énormément de gens qui avaient vu cette toute petite zone de Wallonie qu'on avait imaginée [*Rires*] et qui avaient une forme de fascination pour les forêts qu'on avait filmées. Ça c'est peut-être, au-delà du succès commercial, la chose qui nous a le plus plu ; de voir comment un imaginaire peut se diffuser partout sur Terre, de voir que les forêts qu'on avait imaginées dans un tout petit bureau à Bruxelles en se disant qu'elles allaient être un des personnages principaux de notre série, avec la rivière, la nature ardennaise, ont été vues partout sur Terre ; c'est rigolo !

Ça fait très longtemps que je ne l'ai pas fait mais, de temps en temps, l'un de nous va voir sur les réseaux sociaux. J'ai arrêté de suivre, ça prend trop de temps.

Parmi les trucs rigolos, il y a un an, dans une émission sur France Inter qui s'appelle « Popopop » d'Antoine de Caunes, il y a avait Slash, le guitariste des Guns N'Roses – pour la petite histoire, c'est le premier concert que j'ai vu de ma vie quand j'avais 14 ans – et Antoine de Caunes lui a demandé quel était son film préféré, sa série préférée, son livre préféré... et, quand on l'interroge sur la série, il parle de *La Trêve* et dit « ce n'est pas ma série préférée mais ce que je suis en train de regarder en ce moment ; on appelle ça du « Belgian Noir » – parce qu'il y a eu une espèce de filiation entre *La Trêve*, *Ennemi Public* et une série flamande qui s'appelle *Beau séjour*, sortis la même année, ce qui leur a valu cette appellation de « Belgian noir ». Donc voilà, Slash sur France Inter qui parlait de *La Trêve*, c'était très rigolo.

On a eu aussi, à la même période, aux États-Unis, une émission de radio je crois, présentée par Ricky Gervais – où avec Ricky Gervais – où l'un des invités parle des séries européennes et, parmi les quatre dont il parle, il y a *La Trêve*. C'est amusant de voir ça.

Mais sinon c'est tout, après, il est temps de passer à autre chose.


Une dernière question, plus technique. La série est associée à l'Ardenne, à la Gaume, mais elle mobilise aussi d'autres territoires en Wallonie ou en Belgique, en particulier pour la postproduction j'imagine ?

Tout est fait à Bruxelles. Le montage, vous mettez un petit ordinateur dans une chambre, avec une petite manipulation pour que le son soit correct, qu'il y ait suffisamment de disque dur, et vous pouvez le faire n'importe où.

Nous, on est tous les trois Bruxellois, c'est beaucoup plus simple d'être à Bruxelles. Les monteurs avec lesquels on travaille sont bruxellois – ou vivent à Bruxelles en tout cas. La post-prod images (le montage images) est à Bruxelles, tout ce qui est « son » était fait dans un petit studio qui s'appelle Chocolat-Noisette pour les deux saisons... Voilà, tout s'est fait à Bruxelles.

Annexe 4

Enquête menée dans la commune de Quiévrechain lors du tournage du film *Si on chantait* (Maruca, 2021)

	ENQUÊTE UNIVERSITAIRE sur l'impact du tournage du film <i>Si on chantait</i> sur la commune de Quiévrechain Dans le cadre d'une thèse de géographie à l'université de Lille 1
---	--

Madame, Monsieur,

Mon sujet de thèse m'amène à m'intéresser aux effets du tournage du film de Fabrice Maruca, *Si on chantait*, qui se tourne essentiellement dans votre commune depuis bientôt deux mois. Je souhaite analyser la manière dont ce tournage a été vécu ou ressenti par la population locale. Il me faudrait pour cela recueillir un maximum de réponses issues d'un échantillon varié (n'importe quel membre de la famille peut répondre).

Votre avis, quel qu'il soit, me serait extrêmement précieux et je vous serais extrêmement reconnaissant de consacrer quelques minutes à ces questions. Afin de faciliter la démarche, **je vous propose, selon votre préférence, de me restituer ce questionnaire...**

- Soit en le photographiant une fois complété et en m'envoyant la photographie sur mon téléphone au **06-09-82-34-59**
- Soit en m'envoyant directement vos réponses par SMS à ce même numéro
- Soit en m'envoyant vos réponses ou une copie de l'exemplaire à cette adresse mail : nicolasmarichez@yahoo.fr
- Soit en complétant la version du questionnaire en ligne, disponible à cette adresse : <https://www.facebook.com/nico.leprofdegeo.5>
- Soit, enfin, en déposant le document rempli à l'accueil de la mairie

Je vous remercie pour votre participation.

Nicolas Marichez, doctorant en géographie.

Votre NOM (facultatif) :

Rue ou quartier de résidence :

Sexe :

Âge :

Profession :

1) Vous estimez-vous bien informé(e) à propos du tournage actuellement en cours dans la commune ?

- Très bien informé(e)
- Assez informé(e)
- Peu informé(e)

2) Avez-vous eu l'occasion d'assister au tournage de certaines scènes du film depuis août ?

- Jamais Une fois
- Plusieurs fois Souvent

3) Vous êtes-vous déjà déplacé(e) spécialement pour assister au tournage d'une/plusieurs scènes ?

- Jamais Oui, une fois Plusieurs fois

4) Quelles sont les principales raisons qui vous ont mené à assister au tournage d'une ou de plusieurs scènes ?

- Par curiosité Pour voir des célébrités
 Pour découvrir les coulisses du cinéma
 Pour découvrir la ville sous un autre angle
 Pour observer des figurants que vous connaissez
 Autres raisons (précisez) :

5) Si vous avez assisté au tournage d'une ou de plusieurs scènes, pourriez-vous dire quel type de personnes étaient présentes à vos côtés ... (plusieurs réponses possibles)

- Des Quiévrechinois Des habitants de communes voisines Des visiteurs venant de plus loin
 Des enfants, adolescents Des familles Des retraités Des adultes seuls

6) Le tournage de ce film a-t-il eu sur votre quotidien des effets ...

...positifs particuliers : *lesquels ?*

...négatifs : *lesquels ?*

7) Avez-vous assisté au tournage d'une scène dans un lieu de la ville que vous ne connaissiez pas ou sur lequel vous avez à cette occasion porté un regard nouveau ?

- Oui
 Non

Si oui, quel est cet endroit ?

8) Quelle place le tournage de ce film aura-t-il, selon vous, dans votre mémoire ?

- Il gardera une place importante dans votre mémoire
 Il aura une place secondaire dans votre mémoire
 Vous l'aurez sans doute vite oublié

S'il aura une place importante, pourriez-vous préciser pourquoi ?

9) Quel impact ce tournage aura-t-il selon vous sur la commune de Quiévrehain?

10) Avez-vous l'intention d'aller voir le film au cinéma ?

- Oui Peut-être Non



- ENQUÊTE UNIVERSITAIRE
sur l'impact du tournage du film *Si on chantait* sur la commune de Quiévrechain
Résultats

Nombre de réponses reçues : 10

Rues ou quartiers de résidence : rues Valeriani (majorité), du Long coron, Crote Voye, avenue Pasteur, rue du Quesnoy, rue Guy Morelle.

Sexe : 7 femmes, 3 hommes

Âge : entre 20 et 71 ans

Professions : 4 retraité(e)s, 5 actifs (chargé de relations publiques, aide à domicile, assistante familiale, médecin, chirurgien-dentiste).

1) Vous estimez-vous bien informé(e) à propos du tournage actuellement en cours dans la commune ?

Très bien informé : 3 réponses (30 %)

Assez informé : 5 réponses (50 %)

Peu informé : 2 réponses (20 %)

2) Avez-vous eu l'occasion d'assister au tournage de certaines scènes du film depuis août ?

Jamais : 3 réponses (30 %)

Une fois : 2 réponses (20 %)

Plusieurs fois : 4 réponses (40 %)

Souvent : 1 réponse (10 %)

3) Vous êtes-vous déjà déplacé(e) spécialement pour assister au tournage d'une / plusieurs scènes ?

Jamais : 6 réponses (60 %)

Oui, une fois : 2 fois (20 %)

Plusieurs fois : 2 fois (20 %)

4) Quelles sont les principales raisons qui vous ont mené à assister au tournage d'une ou de plusieurs scènes ?

Par curiosité : cité 7 fois

Pour voir des célébrités : cité 2 fois

Pour découvrir les coulisses du cinéma : cité 5 fois

Pour découvrir la ville sous un angle différent : non cité

Pour observer des figurants que vous connaissez : cité 2 fois

Autres (précisez) : 0 réponse

5) Si vous avez assisté au tournage d'une ou de plusieurs scènes, pourriez-vous dire quel type de personnes étaient présentes à vos côtés ... (plusieurs réponses possibles)

Des Quiévrechinois : 5 réponses (50 %)⁹⁹⁹

Des habitants de communes voisines : non cité

Des visiteurs venant de plus loin : non cité

Des enfants, adolescents : 1 réponse

Des familles : 1 réponse

Des retraités : 3 réponses

⁹⁹⁹ Une partie des personnes interrogées ne fut pas en mesure de répondre à cette question.

Des adultes seuls : 1 réponse

6) Le tournage de ce film a-t-il eu sur votre quotidien des effets ...

... positifs particuliers : 9 réponses (90 %)

Lesquels ?

- Animation : 2 réponses (« L'impression que la ville est animée », « bonne humeur dans la ville »)
- Bonne image de la commune : 2 réponses (« je souhaite que ce tournage donne une image positive de notre ville qui en a bien besoin », « vision positive de la commune »)
- Liens avec le passé, la mémoire du territoire : 1 réponse (« se rappeler que Quiévrechain avait été un bassin d'emploi important », retraité de la rue du Long coron)
- Connaissances sur le cinéma, anecdotes en lien avec le tournage : 2 réponses (« améliorer notre connaissance sur le cinéma (tournage, matériel etc.) », « Mes patients au cabinet dentaire m'ont raconté des scènes de tournage »)
- Effets « positifs » (sans précision) : 2 réponses (« Super un tournage à Quiévrechain ! »)

... négatifs : 1 réponse (10 %)

Lesquels ?

Pas d'effet positif particulier : 1 réponse

7) Avez-vous assisté au tournage d'une scène dans un lieu de la ville que vous ne connaissiez pas ou sur lequel vous avez à cette occasion porté un regard nouveau ?

Oui : 0 réponse

Non : 5 réponses (50 %)

Absence de réponse à la question : 5 (50 %)

8) Quelle place le tournage de ce film aura-t-il, selon vous, sur votre mémoire ?

Il gardera une place importante dans votre mémoire : 2 réponses sur 8 exprimées ici (25 %)

Il aura une place secondaire dans votre mémoire : 6 réponses sur 8 exprimées ici (75 %)

Vous l'aurez sans doute vite oublié : 0

Ne se prononcent pas : 2

S'il aura une place importante, pourriez-vous préciser pourquoi ?

2 réponses pour les deux personnes pour qui le tournage gardera « une place importante » :

- « J'ai eu la chance d'être figurant »

- « Je n'est jamais eu la chance de voir le tournage d'un film et qui plus ai dans ma ville » [sic]

9) Quel impact ce tournage aura-t-il selon vous sur la commune de Quiévrechain?

Positif : 5 réponses (50 %)

- « Une ville sympa »
- « ville positive et chaleureuse »
- « faire connaître la ville »
- « un regard positif sur la ville » (2 fois)

Potentiellement positif : 2 réponses (20 %)

- « se faire connaître éventuellement »
- « Tout dépend de l'image qui en ressortira dans le film »

Pas d'impact : 3 réponses (30 %)

10) Avez-vous l'intention d'aller voir le film au cinéma ?



Oui : 9 réponses (90 %)

Peut-être : 1 réponse (10 %)

Non : 0

Annexe 5

Enquête menée auprès des riverains du site Arenberg Creative Mine (août 2021)

 Université de Lille 1 SCIENCES ET TECHNOLOGIES	Enquête menée dans le cadre d'une thèse de doctorat en géographie par Nicolas Marichez, Université de Lille 1, laboratoire TVES nicolasmarichez@aol.fr , 06-09-82-34-59 Thème : les riverains d'Arenberg Creative Mine et l'ancien site minier
 TVES	

Public ciblé : riverains du site d'Arenberg Creative Mine

Date et conditions de l'enquête :

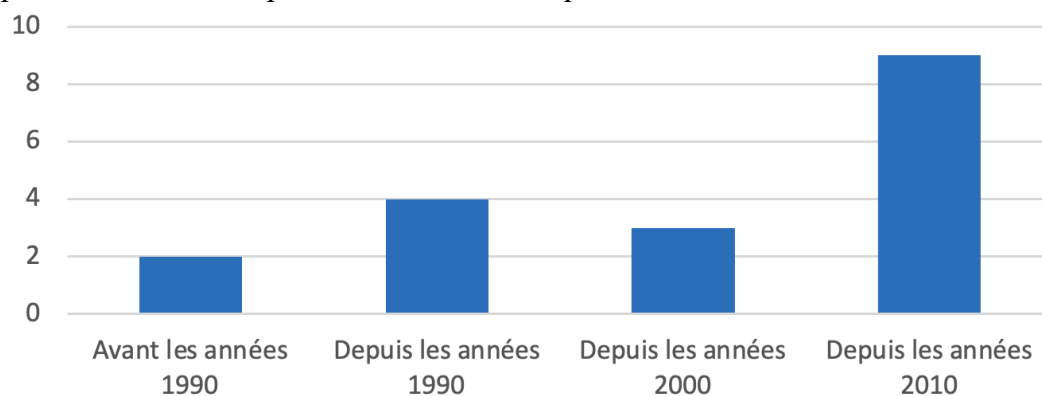
Lundi 30 août 2021, en compagnie de membres du Conseil citoyen d'Arenberg (Tiffany Hajji)

Personnes interrogées : 18 personnes interrogées. 14 femmes, 4 hommes. 10 actifs, 2 sans emploi, 6 retraités

Rues intégrées dans l'enquête (en rouge sur la carte ci-dessous) : Jean-Paul Dewaule, Pierre Mathieu, Michel Rondet, de Croy, Taffin, Lebret.

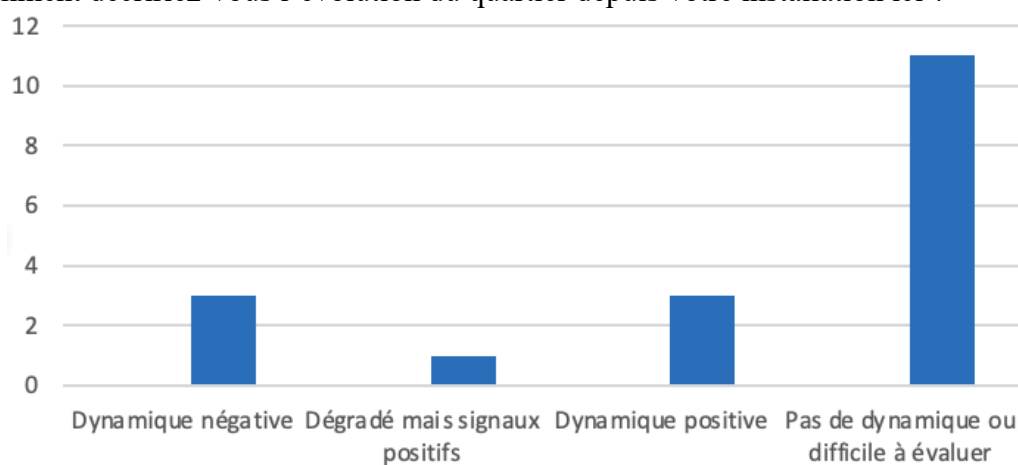


① Depuis combien de temps vivez-vous dans ce quartier ?



Nombre total de réponses : 18.

② Comment décririez-vous l'évolution du quartier depuis votre installation ici ?

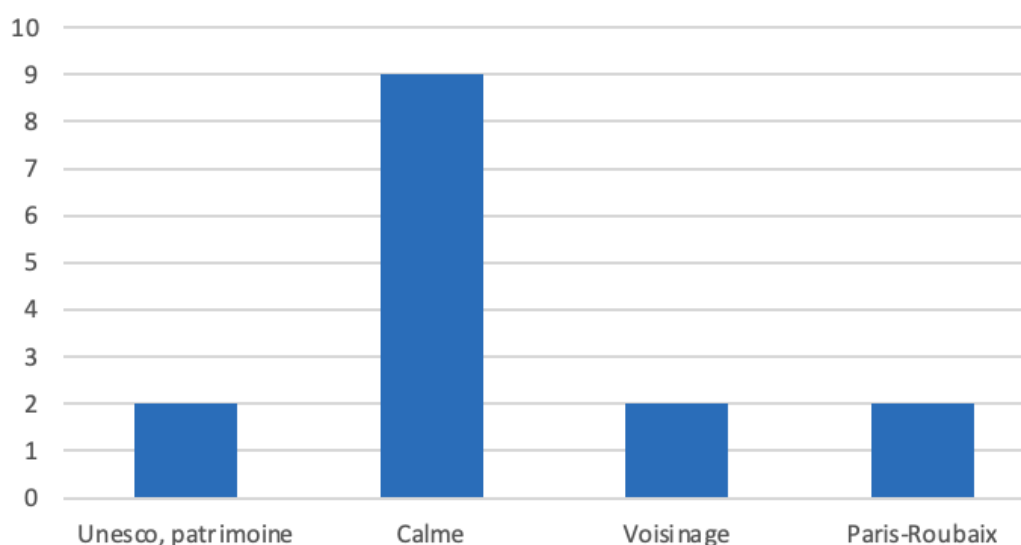


Nombre total de réponses : 18.

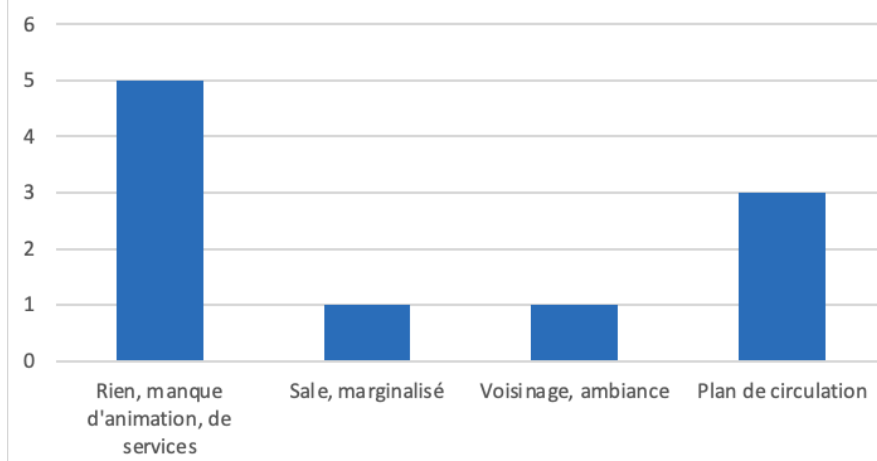
La difficulté à caractériser les dynamiques du territoire émane majoritairement des habitants installés récemment dans le quartier.

③ Quels sont, à vos yeux, les principaux avantages et les principales contraintes de la vie dans ce quartier d'Arenberg ?

Principaux avantages :



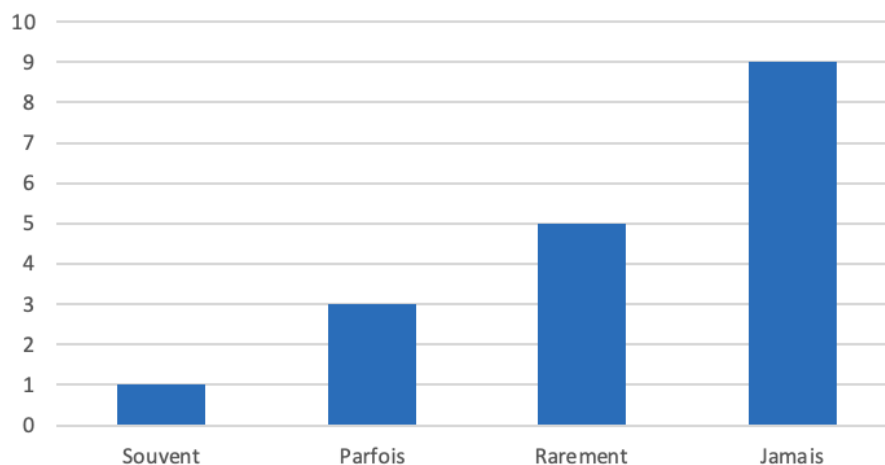
Principales contraintes :



Nombre total de réponses : 18.

Les personnes qui déplorent qu'il n'y ait « rien » (manque de commerces, de restaurants, de transports en commun) ou « plus rien » dans le quartier sont notamment les retraités interrogés mais pas exclusivement. Djima déplore le manque de services en comparant Arenberg à Lewarde. Une personne estime que le quartier est « oublié » au profit de Wallers.

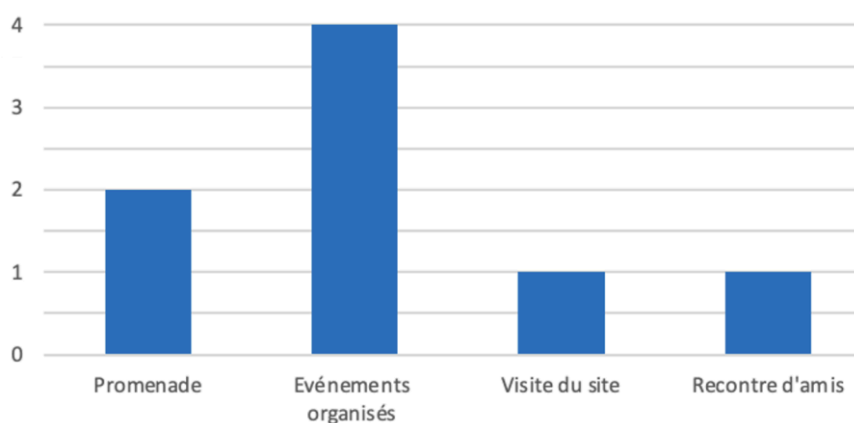
④ Fréquentez-vous l'ancien site minier d'Arenberg *Creative Mine* ?



Nombre total de réponses : 18

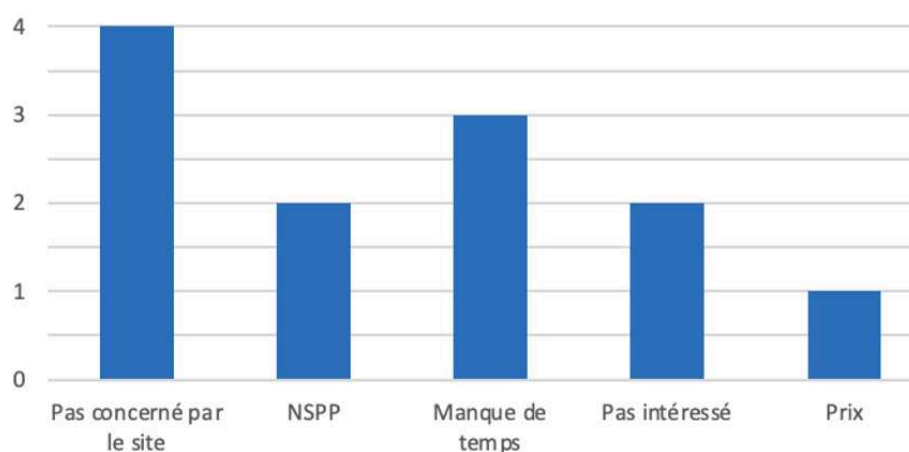
La personne qui a répondu « souvent » a travaillé sur le site et s'y rend régulièrement pour échanger avec des amis qui y travaillent toujours.

Si oui, pour quels usages fréquentez-vous pas ce site ?



Nombre total de réponses : 8.

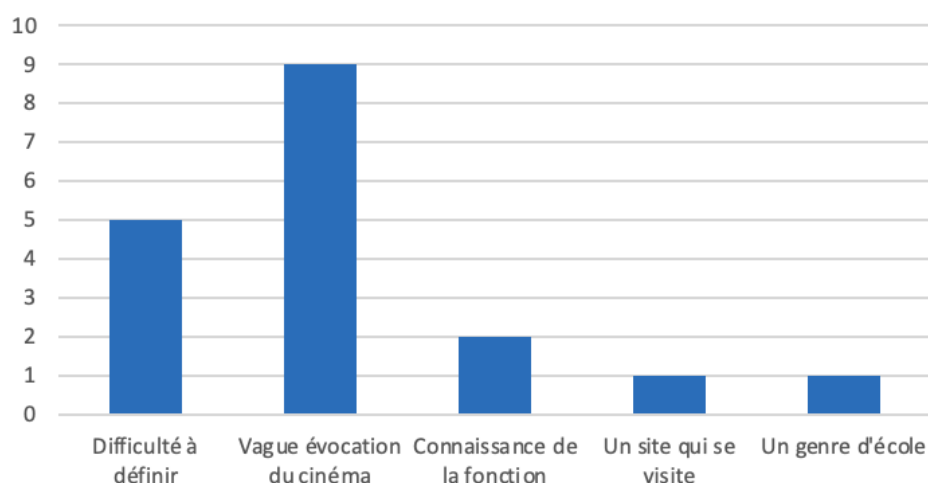
Si non, pourquoi ne fréquentez-vous pas ce site ?



Nombre total de réponses formulées : 12.

L'accès au site est gratuit (seules les visites guidées à l'intérieur des bâtiments sont payantes).

⑤ Si vous deviez présenter les fonctions actuelles du site d'Arenberg *Creative Mine* à quelqu'un, que diriez-vous ?



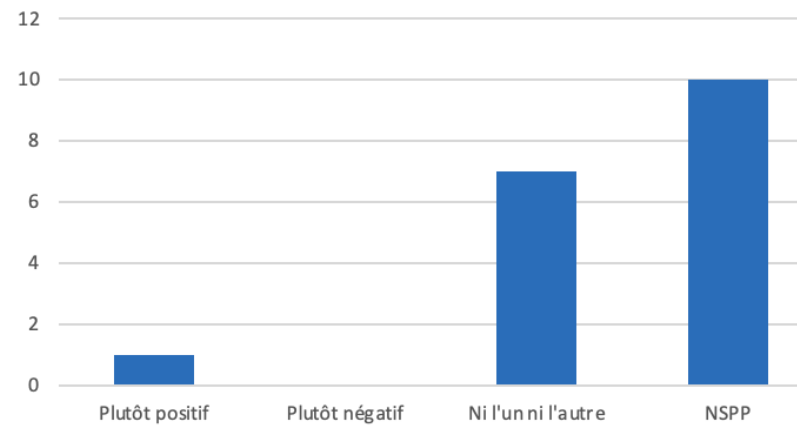
Nombre total de réponses : 18.

Parmi les deux personnes capables de définir la fonction du site, l'une est un jeune enseignant.

La catégorie « vague évocation du cinéma » regroupe les réponses suivantes :

- « un cinéma »
- « sur le cinéma », « du cinéma », « un machin de cinéma », « des films », « le fond vert » (décrit mais non cité)
- « j'ai appris la semaine dernière ! je savais pas qu'il y avait tout ça ! »

⑥ Quel impact ont, selon vous, les fonctions actuelles du site d’Arenberg Creative Mine (autour de l’image, du cinéma, des tournages) sur votre vie ici ?

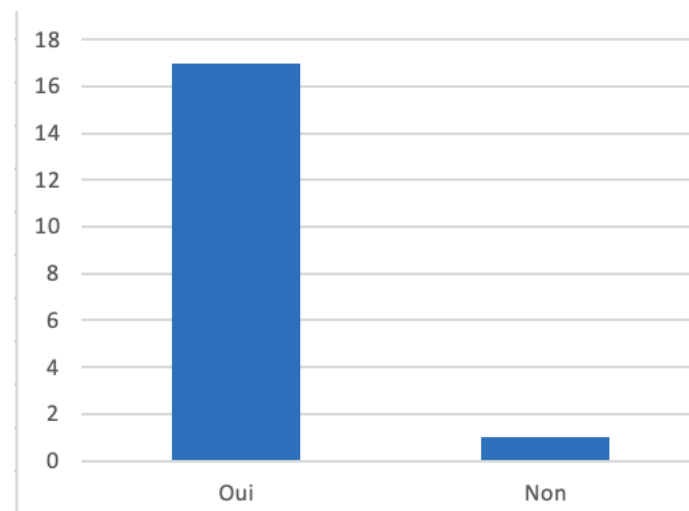


NSPP : ne se prononce pas.

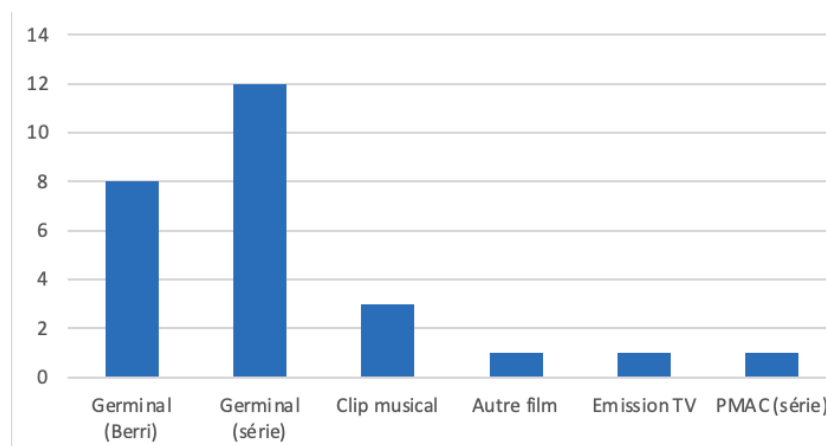
Nombre total de réponses formulées : 8.

La réponse « plutôt positive » est formulée par l’ancien employé du site.

⑦ Connaissez-vous des œuvres (films, téléfilms, séries) qui ont été tournées ici ? Si oui, lesquelles ?



Nombre total de réponses formulées : 18.



Nombre total de réponses formulées : 18.

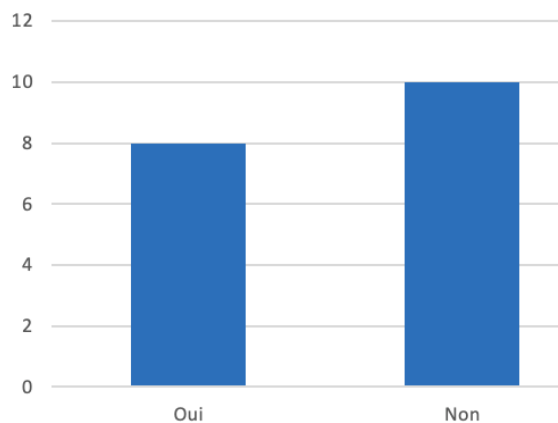
PMAC : *Les Petits Meurtres d’Agatha Christie*.

Les clips évoqués ont été tournés à l'extérieur ; une personne évoque un clip « avec la fille de Johnny Hallyday » ; les deux autres évoquent le tournage de *Fleurs de coron*¹⁰⁰⁰.

L'émission de télévision est « Affaire conclue ».

Une personne évoque un film que nous ne parvenons pas à identifier (« avec un vélo »).

⑧ Estimez-vous que le tournage de films ou de séries sur le site d'Arenberg ont des effets sur votre quartier ? Lesquels ?



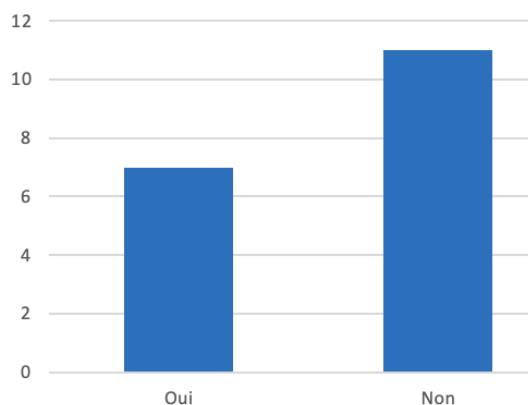
Nombre total de réponses formulées : 18.

Parmi les effets négatifs cités :

« des bruits » (cité deux fois), « le trafic », « le stationnement », « plus de monde ».

Les « effets positifs » ne sont pas précisés.

⑨ Avez-vous assisté ou même participé à certains tournages sur le site (ou autour du site) ?

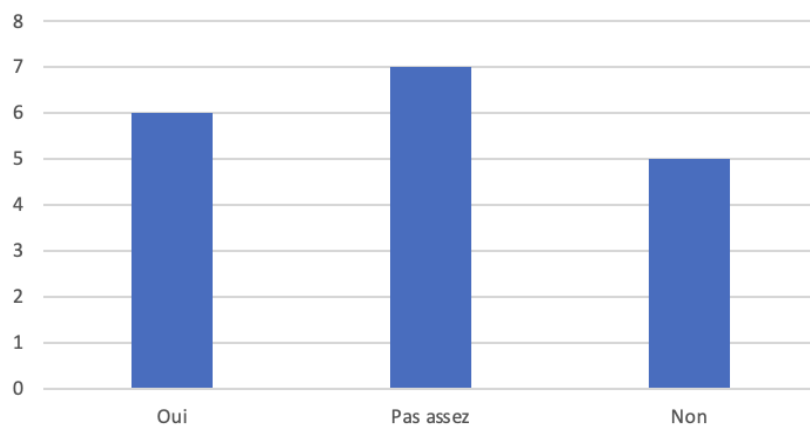


Nombre total de réponses formulées : 18.

Parmi les 7 réponses positives, deux personnes ont assisté au tournage de *Germinal* de Claude Berri. Les autres ont assisté à un tournage en extérieur, souvent même aux abords du site (clip musical, émission « Affaire conclue »). Une personne confond en réalité « tournage » et « projection » d'un film sur le site.

¹⁰⁰⁰ Tourné au cœur du quartier et disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=Myw0rNj6Ips>

10 Vous estimez-vous informés sur les tournages de films et de séries accueillis sur le site ?





Nombre total de réponses formulées : 18.

Annexe 6

L'effet *Germinal* sur la fréquentation touristique du site d'Arenberg Creative Mine Enquête menée à l'automne 2021

Questionnaire n°1 soumis aux visiteurs (exemple)

	<p>Enquête menée dans le cadre d'une thèse de doctorat en géographie par Nicolas Marichez (Lille 1, laboratoire TVES, nicolasmarchez@aol.fr, 06-09-82-34-59)</p> <p>L'impact de la série <i>Germinal</i> (J. Lilti, 2021) sur la fréquentation du site d'Arenberg Creative Mine</p>	
---	---	---

Public ciblé : les visiteurs se présentant à l'office de tourisme (Saint-Amand ou antenne d'Arenberg) une semaine avant puis trois semaines après la diffusion de la série *Germinal* sur France 2.

BIT Bureau d'Informations Touristiques de Saint-Amand-les-Eaux et PIM Point d'Informations Mobile aux thermes de Saint-Amand-les-Eaux du 26 octobre au 13 novembre 2021

Question posée : la diffusion de la série *Germinal* à la télévision a-t-elle joué un rôle dans votre décision de visiter le site aujourd'hui ?

Oui, totalement Oui, parmi d'autres raisons Non, pas du tout



On place une croix dans la colonne correspondant à la réponse formulée : X

Date JJ/MM	Oui, totalement	Oui, parmi d'autres raisons	Non, pas du tout
Le 26 /10			X
Le 26 / 10			X
Le 26/10			X
Le 27/10			X
Le 28/10	X		
Le 28/10	X		
Le 28/10		X	
Le 28/10		X	
Le 28/10	X		
Le 28/10	X		
Le 29/10	X		
Le 30/10	X		
Le 30/10		X	
Le 02/11			X
Le 02/11			X
Le 02/11		X	

Le 02/11		X	
Le 03/11		X	
Le 03/11		X	
Le 03/11			X
Le 04/11	X		
Le 04/11	X		
Le 04/11	X		
Le 04/11	X		
Le 04/11	X		
Le 04/11		X	
06/11		X	
09/11		X	
09 /11		X	
12/11	X		
12/11	X		

Questionnaire n°2 soumis aux visiteurs volontaires (exemple) :

On propose au visiteur de compléter le questionnaire complémentaire, s'il le souhaite (cela prendra une ou deux minute(s)).

	Enquête menée dans le cadre d'une thèse de doctorat en géographie par Nicolas Marichez (Lille 1, laboratoire TVES, nicolasmarchez@aol.fr , 06-09-82-34-59) L'impact de la série <i>Germinal</i> (J. Lilti, 2021) sur la fréquentation du site d'Arenberg Creative Mine Questionnaire complémentaire	
---	--	---

Date : 28 / 10 / 2021

Votre commune d'origine : Villeneuve d'Ascq

Votre profession : fonctionnaire

Est-ce votre première visite du site d'Arenberg Creative Mine ?

Oui

Non

Connaissez-vous la fonction actuelle du site d'Arenberg Creative Mine ?

Oui

Non

Connaissez-vous des œuvres (films, téléfilms, séries, clips etc.) qui ont été tournées sur le site d'Arenberg Creative Mine ?

Oui

Non

Si oui, lesquelles ? Film et série *Germinal*

Avez-vous vu/entendu parler, avant aujourd'hui, de la série *Germinal* (de Julien Lilti) ?

Oui

Non

Saviez-vous que cette série avait été en grand partie tournée sur le site d'Arenberg Creative Mine ?

Oui

Non

Si vous avez vu cette série (ou des extraits), estimez-vous qu'elle mette en valeur le site ?

Oui

Non

Pourquoi ? Site conservé

Seriez-vous intéressé(e) par une visite des lieux du tournage de cette série (et d'autres œuvres) sur le site d'Arenberg ?

Oui

Non

Résultats de l'enquête

Résultats du questionnaire n°1 :

Dates : menée entre le 26/10/2021 et le 12/11/2021

Sites : Arenberg Creative Mine, Bureau d'informations touristiques de Saint-Amand-les-Eaux et PIM (Point d'informations mobile) aux thermes de Saint-Amand-les-Eaux

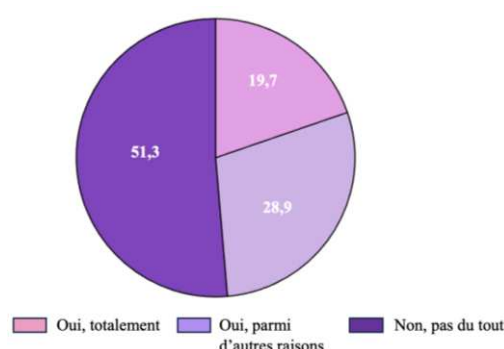
Contexte : participation à une visite guidée de l'association de sauvegarde du patrimoine de Wallers-Arenberg et auprès des clients se présentant au bureau d'informations touristique de Saint-Amand-les-Eaux.

Nombre de réponses collectées : 76¹⁰⁰¹

Question posée : la diffusion de la série *Germinal* à la télévision a-t-elle joué un rôle dans votre décision de visiter le site aujourd'hui ?

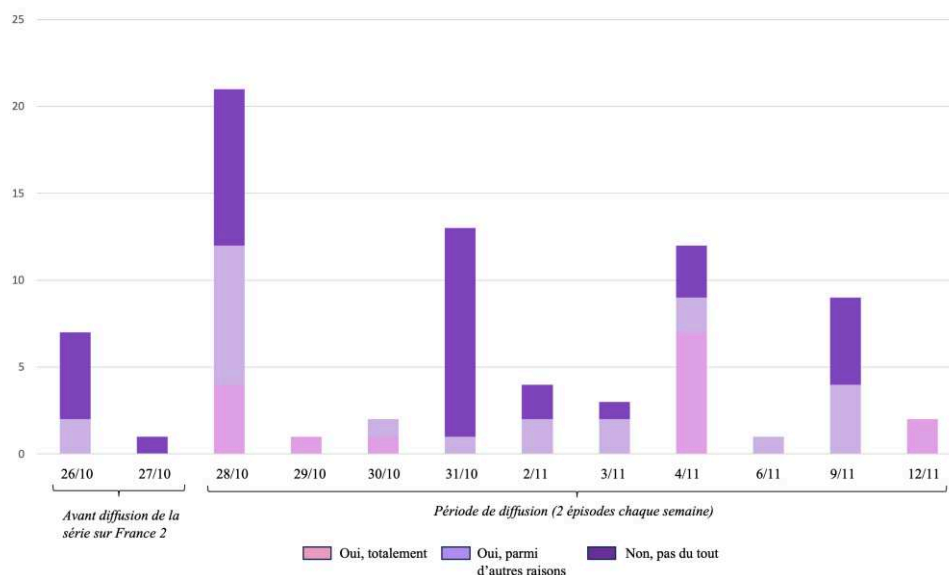
Total des réponses : 76¹⁰⁰²

Résultat, en % :



Évolution des résultats en fonction de la date de la visite :

Nombre de réponses



¹⁰⁰¹ La question a également été intégrée dans le formulaire de réservation de l'association de sauvegarde du patrimoine de Wallers-Arenberg.

¹⁰⁰² Nous intégrons ici les réponses d'un groupe de motards d'une association parisienne – le 28/10 – réservée en amont de la diffusion de la série et qui, par son effectif (12 personnes), pèse sur les résultats. Si nous les retirons, les résultats diffèrent sensiblement :

Oui, totalement : 15 réponses (23,4 %) – Oui, parmi d'autres raisons : 22 réponses (34,4 %) – Non, pas du tout : 27 réponses (42,2 %)

Résultats du questionnaire n°2 :

Dates : menée entre le 26/10/2021 et le 12/11/2021

Sites : Arenberg Creative Mine, Bureau d'informations touristiques de Saint-Amand-les-Eaux et PIM (Point d'informations mobile) aux thermes de Saint-Amand-les-Eaux

Contexte : participation à une visite guidée de l'association de sauvegarde du patrimoine de Wallers-Arenberg et auprès des clients se présentant au bureau d'informations touristique de Saint-Amand-les-Eaux.

Nombre de réponses : 34

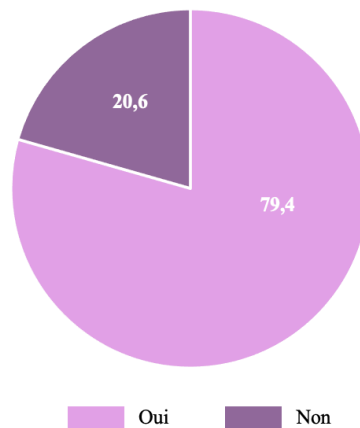
Profil des sondés :

Origine géographique : Valenciennois (10 personnes) – agglomération parisienne (15) – Picardie (1) – Autres régions de France (5)- Belgique (3).

Profession : Retraités (11) – actifs (22, dont 1 sans emploi) – étudiant (1).

Est-ce votre première visite du site d'Arenberg Creative Mine ?

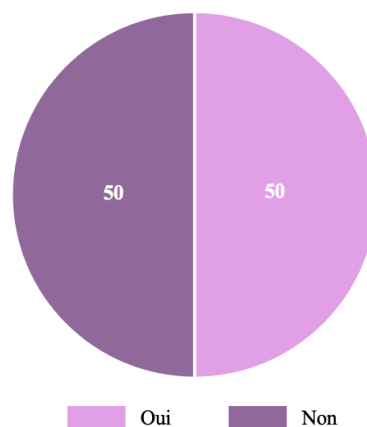
Réponses, en % :



Nombre de réponses : 34

Connaissez-vous la fonction actuelle du site d'Arenberg Creative Mine ?

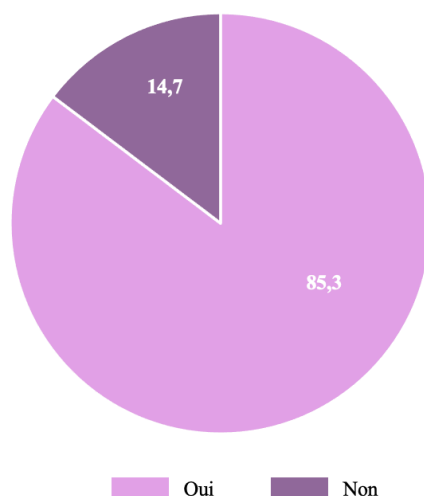
Réponses, en % :



Nombre de réponses : 34

Connaissez-vous des œuvres (films, téléfilms, séries, clips etc.) qui ont été tournées sur le site d'Arenberg Creative Mine ?

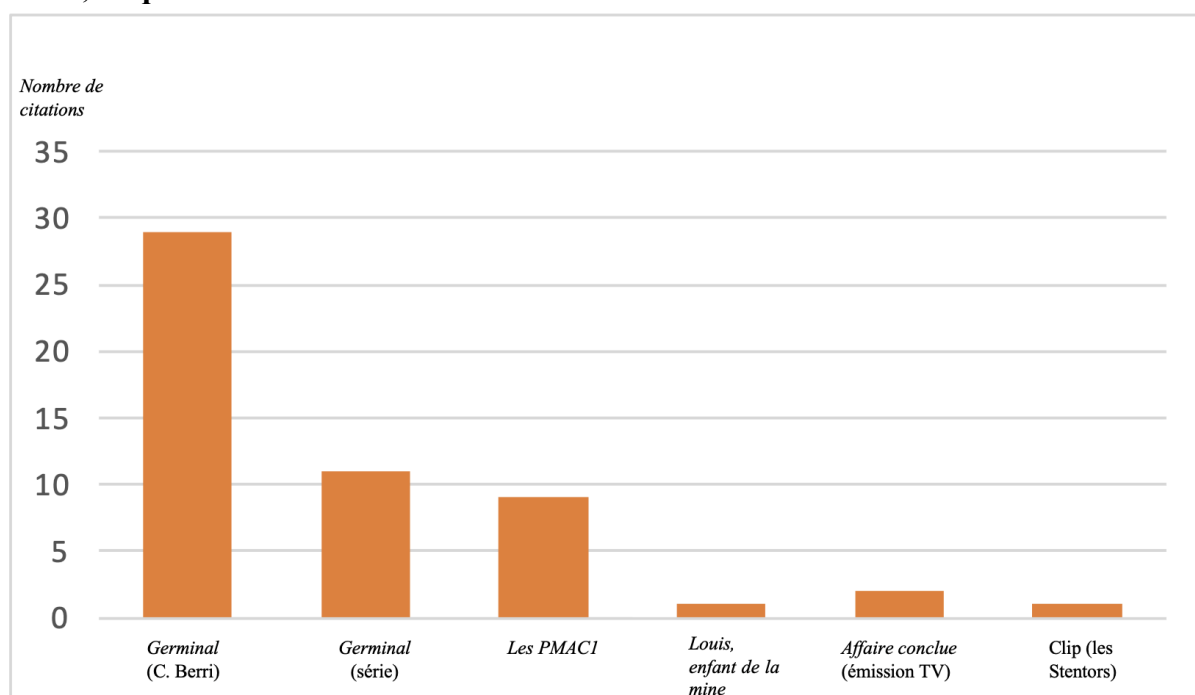
Réponses, en % :



Nombre de réponses : 34

Pour les personnes dont il s'agit de la première visite sur le site, la fonction est rarement connue.

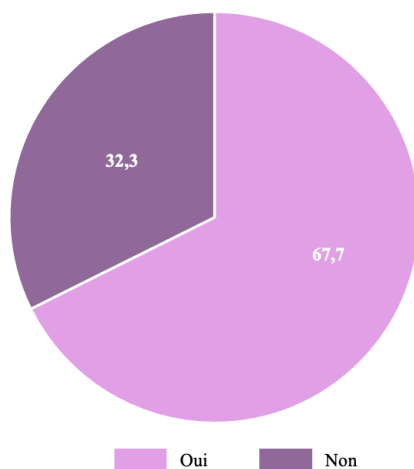
Si oui, lesquelles ?



Plusieurs réponses autorisées

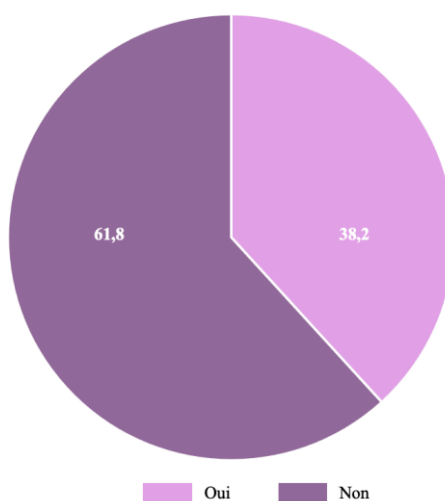
¹ *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*. Précisons que les personnes qui citent cette série appartiennent à un même groupe.

Avez-vous vu/entendu parler, avant aujourd'hui, de la série *Germinal* (de Julien Lilti) ?
Réponses, en % :



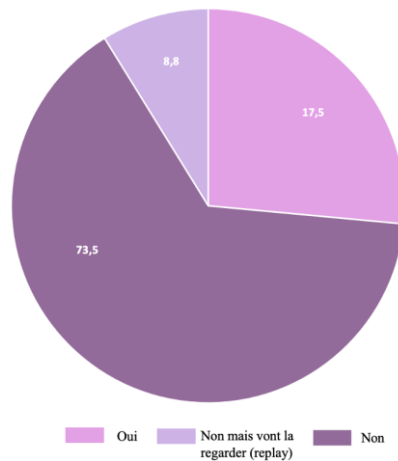
Nombre de réponses : 34

Saviez-vous que cette série avait été en grand partie tournée sur le site d'Arenberg Creative Mine ?
Réponses, en % :



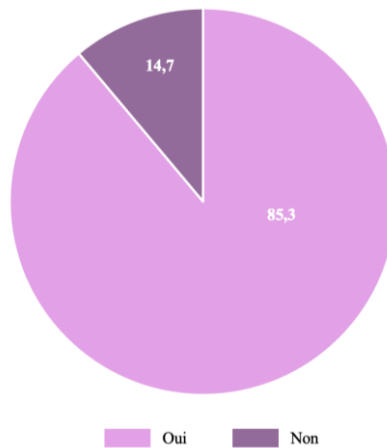
Nombre de réponses : 34

Part des sondés qui ont vu la série à la date de la visite, en % :



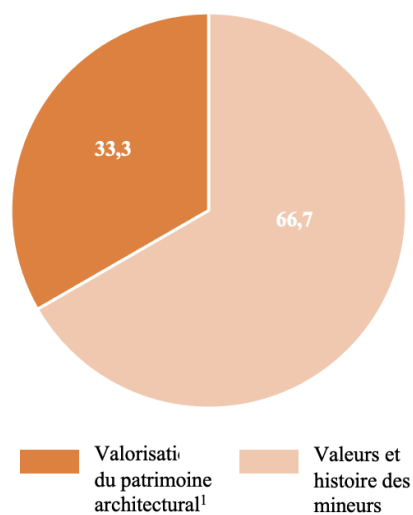
Nombre de réponses : 34

Si vous avez vu cette série (ou des extraits), estimez-vous qu'elle mette en valeur le site ?
Réponses, en % :



Nombre de réponses : 9

Pourquoi ?
Réponses, en % :

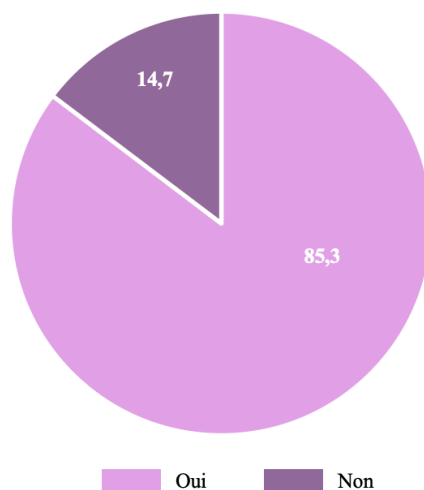


Nombre de réponses : 9

¹ Sont mentionnés ici la « conservation des bâtiments », la « hauteur des chevalements », les « cathédrales d'acier », la « beauté » des images, le « site majestueux / majeur », le « patrimoine industriel ».

Seriez-vous intéressé(e) par une visite des lieux du tournage de cette série (et d'autres œuvres) sur le site d'Arenberg ?

Réponses, en % :



Nombre total de réponses : 34

Annexe 7

Les jeunes et les œuvres tournées dans le nord de la France

Question posée : « Connaissez-vous des films ou des séries tournés dans le nord de la France ? »

Public ciblé : élèves du lycée Anatole France, Lillers (109 élèves interrogés : 44 en classe de 2nde, 15 en classe de 1^{re}, 33 en classe de T^{le}).

Date et conditions du sondage :

Question posée en fin de cours pendant la semaine du 12 au 16 février 2024. Les élèves notent les titres sur un morceau de papier fourni sans poser de question et sans consulter leurs camarades.

Public visé : étudiant(e)s de CPGE (deux classes d'Hypokhâgne) du lycée Faidherbe, Lille (92 étudiant(e)s interrogé(e)s).

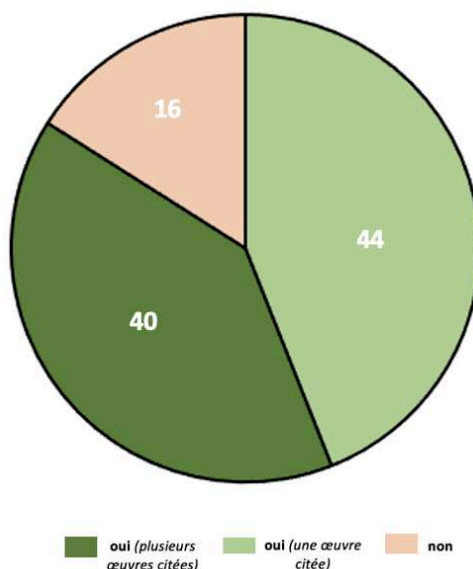
Date et conditions du sondage :

Question posée sur la fiche de renseignement complétée lors de la première séance de cours, les 7 et 11 septembre 2023.

Réponses des lycéen(ne)s du lycée Anatole France, Lillers :

Connaissez-vous des films ou des séries tournés dans le nord de la France ?

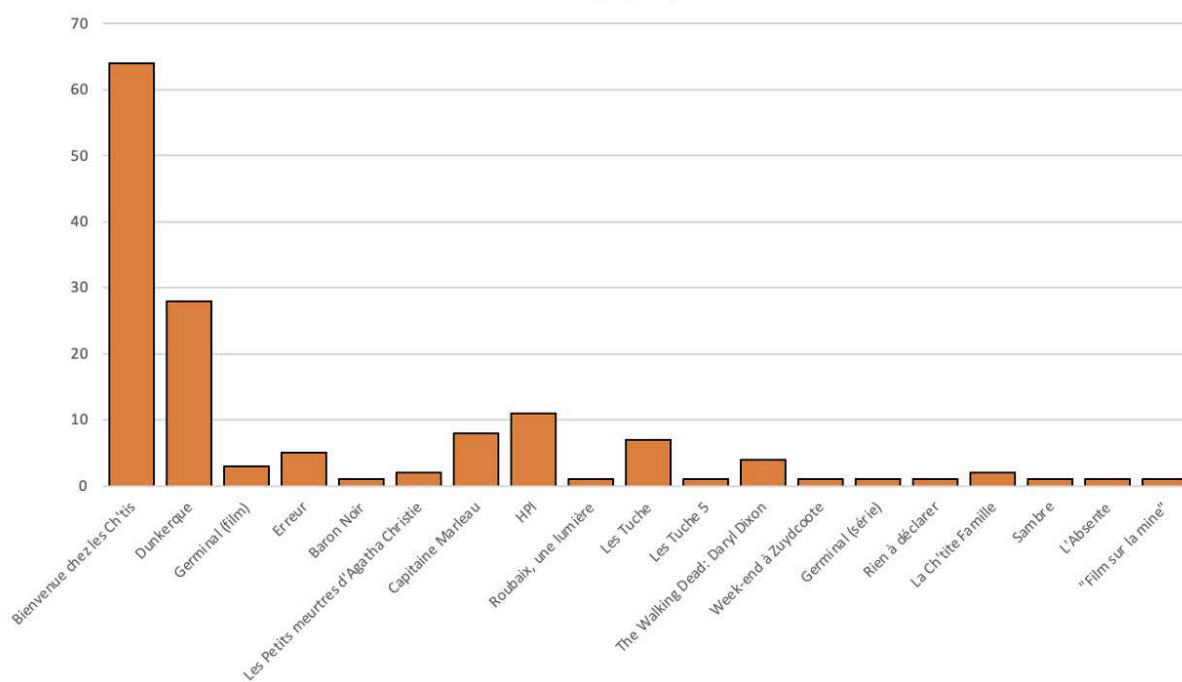
Réponses, en % :



Nombre de réponses : 109.

Les œuvres citées :

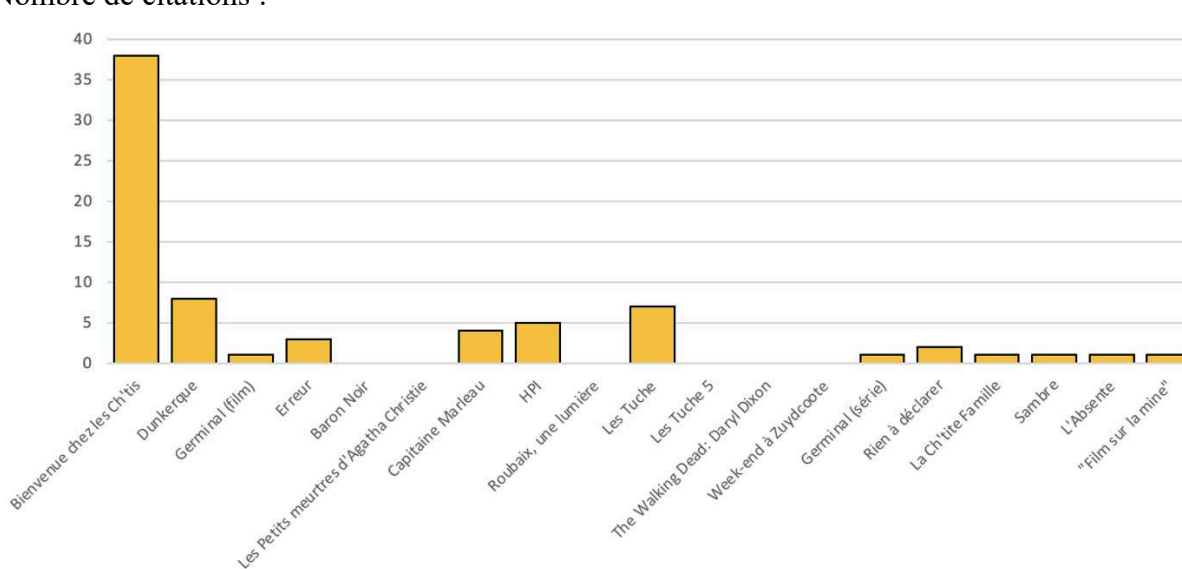
Nombre de citations :



Nombre d'élèves qui ont cité au moins une œuvre : 92.

Les œuvres citées par les seuls élèves de 2^{nde} :

Nombre de citations :

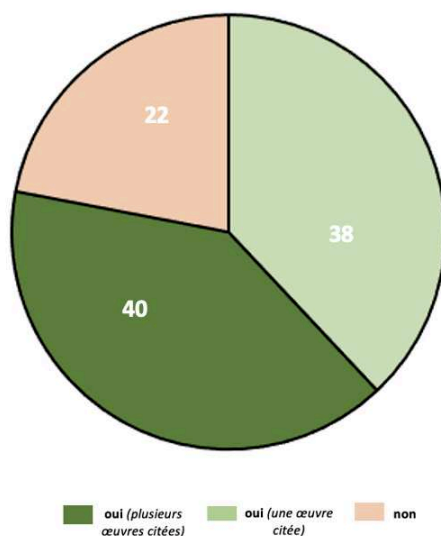


Nombre d'élèves de 2^{nde} qui ont cité au moins une œuvre : 44.

Réponses des étudiant(e)s du lycée Faidherbe, Lille :

Connaissez-vous des films ou des séries tournés dans le nord de la France ?

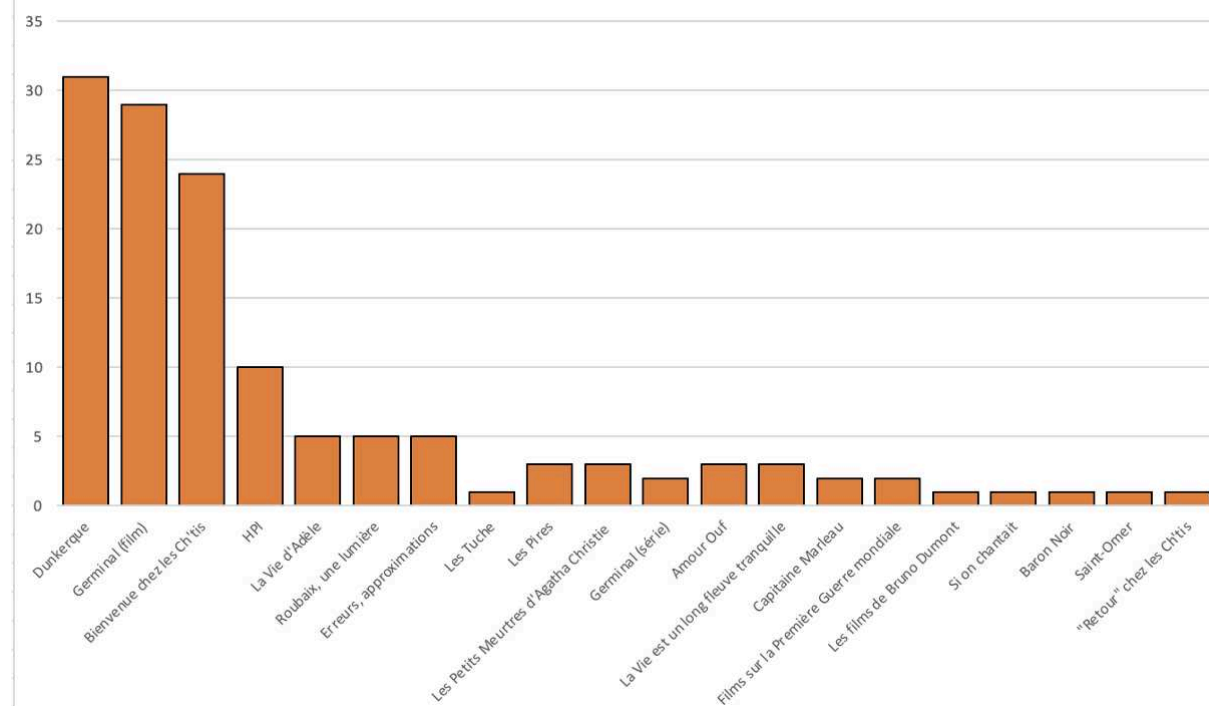
Réponses, en % :



Nombre de réponses : 92.

Les œuvres citées :

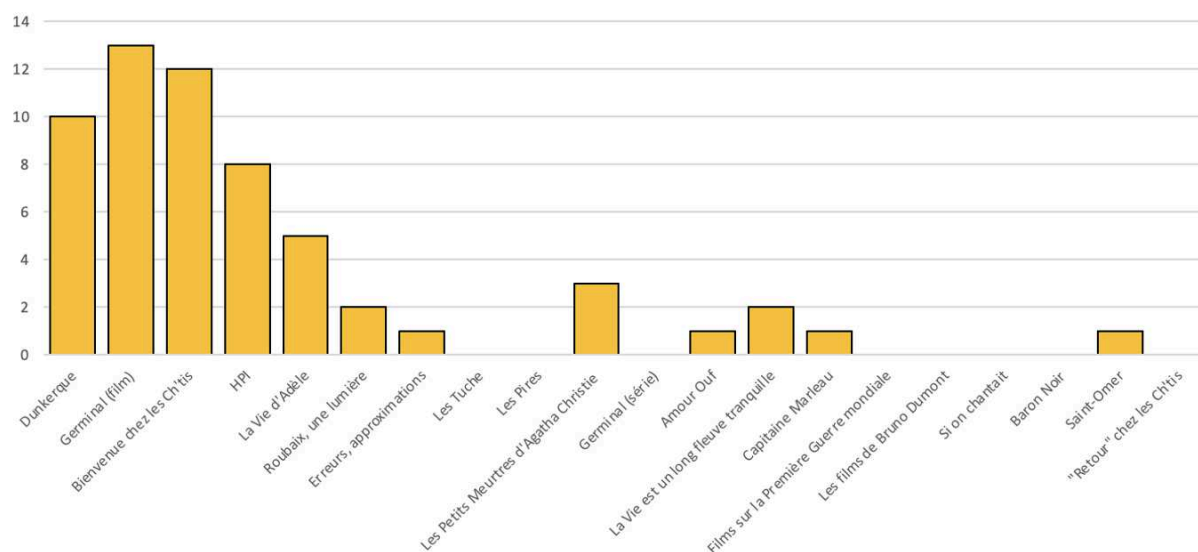
Nombre de citations :



Nombre d'élèves qui ont cité au moins une œuvre : 72.

Les œuvres citées par les seuls étudiant(e)s originaires de la métropole lilloise :

Nombre de citations :



Nombre d'étudiant(e)s originaires de la métropole lilloise qui ont cité au moins une œuvre : 34 (9 n'ont pas su en citer).

Titre : Ombres et lumière : approches géographiques des tournages de films et de séries et de leur impact sur le territoire dans le Nord-Pas-de-Calais et en Wallonie

Résumé : Si le cinéma – plus, sans doute, que les séries télévisées – a pu nourrir ou du moins refléter la marginalisation des espaces du nord de la France (Nord, Pas-de-Calais) comme de Wallonie, nous nous demandons dans quelle mesure l'accueil de tournages, croissant et de plus en plus diversifié depuis trois décennies, favorisé et valorisé par de multiples acteurs dans les deux régions, peut paradoxalement contribuer à une forme de démarginalisation des espaces concernés. Parfois éphémères et à peine sensibles, les effets du tournage peuvent aussi, selon des logiques qu'il convient d'éclairer, faire bouger les lignes des imaginaires, favoriser un changement d'image, impulser une forme de (ciné-)tourisme voire une dynamique de patrimonialisation (de certaines marges industrielles ou minières par exemple) et s'inscrire plus largement dans une stratégie de reconversion et de développement économique du territoire. La réflexion s'efforce de mêler dimensions quantitatives (le nombre et les dynamiques des tournages, le poids de leurs retombées économiques) et qualitatives (la mise en image et en fiction des espaces, l'image projetée et ses évolutions, les effets sur le rapport au territoire) en analysant de manière privilégiée les effets des tournages et des œuvres (filmiques et, de plus en plus, sérielles) qui en découlent sur les espaces et en particulier sur ceux qui sont perçus comme des marges. L'étude interroge également la place de la frontière séparant ces deux régions qui partagent des caractéristiques communes, source d'inspiration de certains récits et de mises en scène de certaines marges (frontalières), mais surtout devenue, à l'heure de la course aux tournages, tout à la fois un vecteur de mise en concurrence des territoires pour séduire et attirer ces tournages et une ressource pour encourager des projets transfrontaliers.

Mots clé : Tournages, cinéma, séries télévisées, marge(s), (dé)marginalisation, Nord-Pas-de-Calais, Wallonie, reconversion, ciné-tourisme, patrimoine, industries culturelles et créatives, image, représentations.

Titre: Shadows and light: geographical approaches to film and series shooting and their impact on the territory in Nord-Pas-de-Calais and Wallonia

Summary: If cinema - arguably more so than TV series - has contributed to, or at least reflected, the marginalization of areas in northern France (Nord, Pas-de-Calais) and Wallonia, we ask ourselves to what extent the growing and increasingly diversified number of film shoots that have taken place over the past three decades, encouraged and promoted by a wide range of players in both regions, can paradoxically contribute to a form of demarginalization of the areas concerned. Sometimes ephemeral and barely perceptible, the effects of filming can also, according to logics that need to be clarified, move the lines of the imaginary, promote a change of image, stimulate a form of (cine-)tourism or even a heritagization dynamic (of certain industrial or mining margins, for example) and, more broadly, form part of a strategy of reconversion and economic development of the area. The study also examines the role of the border separating these two regions, which share common characteristics, as a source of inspiration for certain stories and the staging of certain (border) margins, but which above all has become, in the race to attract film shoots, both a means of pitting territories against each other to attract these shoots and a resource for encouraging cross-border projects.

Key words : Filming, cinema, TV series, margin(s), (de)marginalization, Nord-Pas-de-Calais, film induced tourism, heritage, cultural and creative industries, image, imagineries.