



**HAL**  
open science

## “ Vu à la télé ” : tourisme et fictions télévisuelles françaises

Marie-Hélène Chevrier, Isabelle Lefort

### ► To cite this version:

Marie-Hélène Chevrier, Isabelle Lefort. “ Vu à la télé ” : tourisme et fictions télévisuelles françaises. Bulletin de l'Association de géographes français, 2023, Volume 100 (Numéro 4), pp.608-627. 10.4000/bagf.12043 . hal-04446772

**HAL Id: hal-04446772**

**<https://hal.science/hal-04446772>**

Submitted on 12 Feb 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



# Bulletin de l'association de géographes français

Géographies

100-4 | 2023

Les dimensions géographiques des séries télévisées

---

## « Vu à la télé » : tourisme et fictions télévisuelles françaises

*“As seen on TV”: tourism and French televisual fictions*

Marie-Hélène Chevrier et Isabelle Lefort

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/bagf/12043>

DOI : 10.4000/bagf.12043

ISSN : 2275-5195

### Éditeur

Association AGF

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2023

Pagination : 608-627

ISSN : 0004-5322

Ce document vous est offert par Institut Catholique de Paris



### Référence électronique

Marie-Hélène Chevrier et Isabelle Lefort, « « Vu à la télé » : tourisme et fictions télévisuelles françaises », *Bulletin de l'association de géographes français* [En ligne], 100-4 | 2023, mis en ligne le 30 janvier 2024, consulté le 08 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/bagf/12043> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bagf.12043>

---



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

# « Vu à la télé » : tourisme et fictions télévisuelles françaises

(« AS SEEN ON TV » : TOURISM AND FRENCH TELEVISUAL FICTIONS)

**Marie-Hélène CHEVRIER\* & Isabelle LEFORT\*\***

RÉSUMÉ – *Le tourisme lié à la fiction sous toutes ses formes s'étant fortement développé, les productions télévisées nationales deviennent d'importants stimuli du tourisme intérieur. C'est le cas des séries télévisées françaises contemporaines, feuilletons quotidiens (Plus belle la vie, Un si grand soleil, etc.) ou séries policières (Meurtres à..., Crimes en...) produits par le service public. Cet article éclaire le passage, dans la fiction télévisuelle française, d'un intérêt pour l'Histoire (années 1960-1980) à un intérêt pour les « territoires ». Ces derniers sont désormais actants à part entière de la fiction, voire premiers dans l'écriture des scénarios (le lieu étant choisi avant l'élaboration de l'intrigue), parce que les objectifs en sont des opérations de promotion et de marketing territorial. Cette étude approfondira plus particulièrement la collection de téléfilms policiers Meurtres à...co-produite par France 3 et la RTBF depuis 2013. La fictionnalisation de l'espace de ces « territoires », de leurs activités et de leurs histoires, fables et légendes, participe dès lors à de nouveaux récits géographiques, susceptibles d'intervenir dans la mise en œuvre de pratiques touristiques ou de choix résidentiels.*

Mots-clés : *Séries télévisées – Fiction – Tourisme – Territoire – Représentations – Géographie*

ABSTRACT – *As tourism linked to fiction in all its forms has developed strongly, national television productions have become important stimuli for domestic tourism. This is the case of contemporary French television series, both daily soaps (Plus belle la vie, Un si grand soleil, etc.) and crime series (Meurtres à..., Crimes en...) produced by the public service. This article sheds light on the transition in French television fiction from an interest in history (during the 1960s-1980s) to an interest in « territories ». They are now full-fledged agents in the fiction, even first in the writing of the scenarios (the place is chosen before the plot is elaborated), because the objectives are operations of promotion and territorial marketing. This study is based on the analysis of the crime series Meurtres à... co-produced by France 3 and RTBF since 2013. The fictionalization of the space of these « territories », their*

---

\* Maître de conférences en géographie à l'Institut Catholique de Paris, UR « Religion, culture, société » (EA 7403), 21 rue d'Assas 75006 Paris – Courriel : m.chevrier@icp.fr

\*\* Professeure émérite de géographie, UMR 5600 « Environnement, Ville, Société » – Courriel : ialefort@gmail.com

*activities and their stories, tales and legends therefore participates in new geographical narratives, likely to be part of tourism practices as well as residential choices.*

Keywords: *TV series – Fiction – Tourism – Territory – Representations – Geography*

Après le cinéma [Beeton 2005], l'image animée télévisuelle compose aujourd'hui un matériau particulièrement stimulant pour saisir les relations entre lieux effectifs et fictions dans des lieux [Denmat 2021]. À l'articulation de procédés fictionnels narratifs et de matériaux documentant des lieux dans leurs singularités historiques, culturelles, économiques, etc., certaines séries présentent un caractère suffisamment promotionnel pour qu'on y explore géographiquement les ingrédients – paysager, architectural, d'activités propres, mais aussi d'histoire locale et de légende - performant un composite territorial, complexe et particulier.

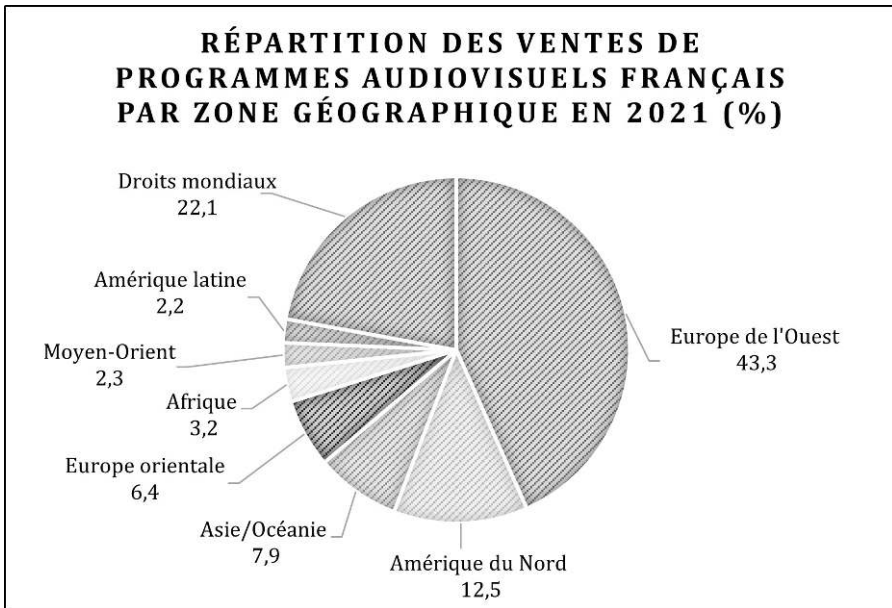
Simultanément, ces séries territorialisées, parce qu'elles peuvent rencontrer largement leurs publics, alimentent des dynamiques de notoriété qui donnent à leur tour envie de venir voir, parce que justement une série s'y passe... mettant en œuvre une circularité performative de la fiction au réel. L'attachement aux personnages comme le moment de loisir que représente le visionnage élaborent alors un imaginaire particulier qui peut se transformer en désir de lieu (et donc de pratiques touristiques) : le Sète de Candice Renoir (2013-2022), le Marseille de Caïn (2012-2020), le Lyon de Cherif (2013-2019), le Bordeaux de Mongeville (2013-2021), etc. Des processus de ritualisation (se rendre là où) et d'appropriation *in situ* (laisser une trace, poster un cliché sur des réseaux sociaux) se déploient et contribuent ainsi à des mises en abyme localisées de fiction. Ainsi des graffitis laissés sur les murs de l'hôpital Saint Bartholomew de Londres où Sherlock Holmes est réputé mort dans la série *Sherlock* produite par la BBC (2010-2017). La fiction (ici la double fiction, littéraire et filmée) territorialise et donc produit de la réalité. Comme cela a pu être mis en évidence pour la fiction littéraire [Jacquelin 2022], c'est principalement le genre policier qui, dans le paysage télévisuel français comme ailleurs, se révèle propice à la promotion territoriale. Nous centrerons ainsi notre étude sur les productions relevant de ce genre.

C'est donc l'intrication des lieux effectifs et des effets spatiaux fictionnels que cet article se propose d'explorer : comment s'opère la « décentralisation fictionnelle » aujourd'hui très marquée dans les productions françaises et comment le territoire est-il mobilisé dans la fiction ? Dans un premier temps seront posées quelques-unes des dimensions géographiques des séries télévisées françaises, c'est-à-dire, comme le rappelle Stéphane Benassi, des fictions conçues et réalisées pour la télévision et diffusées par elle [Benassi 2000]. Dans

un second temps et autour d'une série particulièrement géolocalisée : *Meurtres à...*, nous chercherons plus précisément à caractériser et à comprendre les cartographies et le traitement des « ressources » locales construites comme telles et mobilisées par les différents épisodes.

### 1. Mise en contexte des séries télévisuelles publiques françaises

Les lieux de tournage de séries sont aujourd'hui réputés bénéficier d'effets-retours économiques suffisamment rémunérateurs pour que les acteurs territoriaux s'y intéressent<sup>1</sup>. Les lieux sélectionnés participent pleinement des enjeux économiques régionaux et locaux, alors que le marché de l'image animée est très largement mondialisé. Dans ce contexte, les séries françaises s'exportent, significativement dans les pays d'Europe de l'Ouest mais pas seulement (Fig. 1). C'est dans ce contexte, ouvert, que les séries françaises, diffusées sur les chaînes de la télévision publique, à partir de montages financiers en partenariat avec les régions et les chaînes de télévision francophones (belge et helvétique en particulier) ont enregistré un essor depuis les années 1990.



**Figure 1** – Répartition des ventes de fiction française par zone géographique en 2021, d'après les chiffres du Centre National de la Cinématographie – CNC et d'UniFrance (Réalisation : M.-H. Chevrier, 2022)

<sup>1</sup> Des études de marchés le montrent. On peut se référer par exemple au rapport final de l'étude « Des retombées économiques et touristiques des tournages audiovisuels et cinématographiques en Provence-Alpes-Côte d'Azur », conduite par différents cabinets et publiée en 2021 (disponible en ligne).

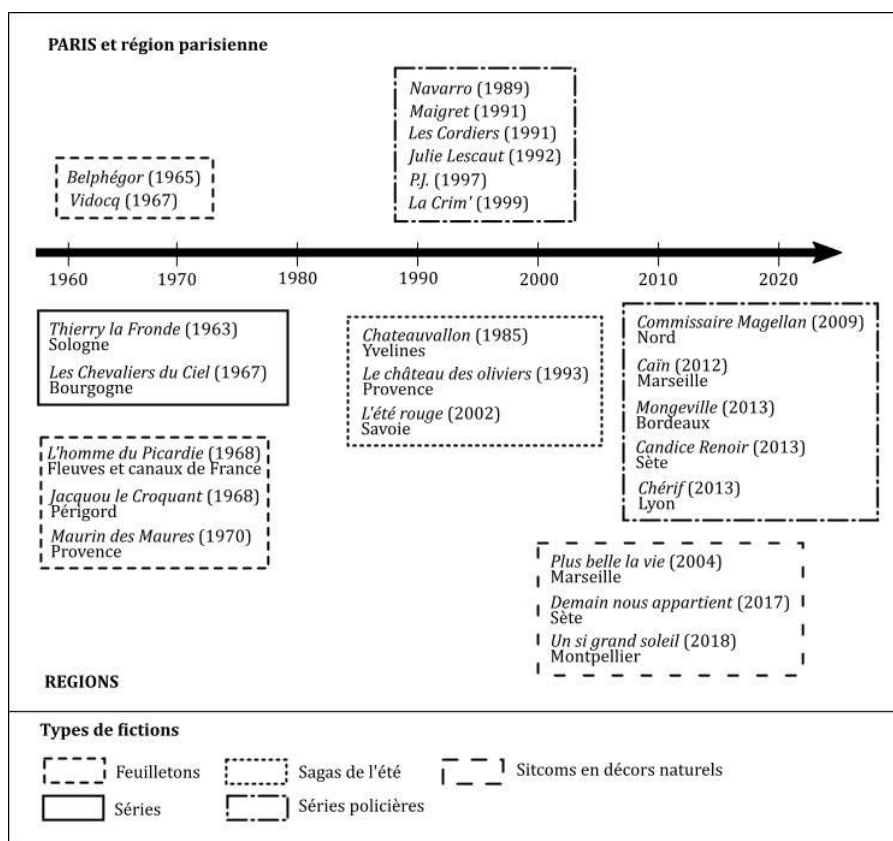
Malgré ces progrès significatifs sur le plan de l'exportation, la fiction française reste très fortement concurrencée par la production américaine, arrivée dès les années 1960 sur la Radiodiffusion-Télévision Française – RTF (qui devient l'Office de Radiodiffusion Télévision Française – ORTF en 1964) et qui s'est progressivement imposée sur le marché mondial à travers quelques séries emblématiques, à l'audience très large. Dans le genre policier/espionnage, on peut noter, à partir des années 1960 et jusqu'à la fin des années 1980, le succès en France de héros populaires tels que ceux d'*Au nom de la loi*, des *Incorruptibles*, des *Mystères de l'Ouest*, *Starsky et Hutch*, *Magnum*, *Arabesque* et *L'Agence tous risques*, séries multirediffusées et valeurs sûres, encore aujourd'hui, des grilles de programme. Si ces séries se construisent autour de personnages charismatiques, elles se caractérisent également par des cadres géographiques bien singularisés, présentant des visions souvent stéréotypées de certaines régions des États-Unis (l'Ouest des cow-boys, la Californie, la Chicago des gangsters et Hawaï pour l'essentiel). Ce faisant, elles participent à l'élaboration et à la propagation d'une certaine image des États-Unis, dont le territoire semble se condenser à ces lieux de tournage. Cette domination américaine perdure et s'accroît dans les années 2000, notamment du fait d'une inflation de la production de séries aux États-Unis, de l'apparition des plateformes de *streaming* et de la multiplication des chaînes en France obligées de se procurer des programmes à diffuser.

La production américaine inonde le marché français, comme le notait la Société d'Études Stratégiques pour le Cinéma et l'Audiovisuel (SESCA) dans une étude réalisée pour le Centre Supérieur de l'Audiovisuel en 2010 : « *Depuis quelques années la fiction française est en crise. Une crise qui ne concerne pas seulement ses protagonistes directs - chaînes, auteurs, producteurs, prestataires intermittents - mais constitue un véritable problème national. En effet, la télévision est, de loin, le premier loisir des Français (avec plus de 3 heures de visionnage quotidien en moyenne) et la fiction est le programme le plus regardé et le plus apprécié par tous les téléspectateurs. C'est donc l'art dominant de notre époque et le plus puissant moyen d'expression de la création, mais aussi le miroir de notre société. Or aujourd'hui pour le CSA, les héros les plus populaires de la télévision française sont américains, ce qui n'est pas le cas des autres grands pays européens. C'est donc notre identité nationale qui est en cause* » [SESCA 2010]. Sous l'effet de cette concurrence, la production française tente de se ressaisir et à partir de 2013, prend un tournant en mettant en place de nouvelles collaborations internationales et en renouvelant ses titres. Stratégies qui semblent porter leurs fruits puisque, dans la part des 10 meilleures audiences de fictions diffusées en France, les séries américaines passent de 7 en 2011 (contre 3 françaises) à 4 en 2015 (contre 6 françaises) [CSA 2016].

L'analyse proposée ici se fonde sur une base de données débutant avec la naissance de la RTF et de sa première production de type feuilleton (*L'Agence*

*Nostradamus*, 1950) jusqu'à aujourd'hui. Une partie de la base de données recense l'ensemble des séries, françaises et étrangères diffusées par la RTF, l'ORTF puis les différentes chaînes publiques et privées, classées par genre et récapitulant, au maximum de leur accessibilité en ligne, les informations chronologiques, économiques, géographiques et médiatiques liées. Constatant l'importance du genre policier, un focus a ensuite été réalisé sur les séries policières françaises depuis 1950. La base de données a pu être constituée en s'appuyant sur les sites spécialisés de la profession (*Allociné* et *IMDB*), sur un dictionnaire spécialisé [Ahl & Fau 2016], mais aussi sur les informations mises en ligne par les sociétés de production, les recensions faites et régulièrement mises à jour sur *Wikipedia*, ainsi que, pour la série *Meurtres à...*, sur des relevés faits directement lors du visionnage des différents épisodes. Concernant cette dernière série, ce sont tous les épisodes depuis le premier *Meurtres à Saint-Malo* (2013), jusqu'au 86e (*Meurtres à Amiens*), diffusé en septembre 2022, qui ont été pris en compte. L'intérêt porté d'abord aux questions de localisations, de territoires et de lieux a engagé à documenter de la façon la plus précise possible toutes les informations touchant aux dimensions spatiales des lieux de tournage, même évidemment pour les séries les plus anciennes. D'ailleurs, le terme de série n'est pas adéquat pour qualifier *L'homme du Picardie* (1968-1969), *Noëlle aux 4 vents* (1964-1970) ou encore *Belphégor* (1965). Pour l'heure, le terme était « feuilleton », que la RTF (puis l'ORTF) presque depuis ses débuts, proposait sur son unique chaîne. En référence aux feuilles des journaux, quotidiens ou non, qui depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle donnaient à lire des histoires dont le séquençage éditorial soutenait le suspense... et donc aussi les ventes. Le feuilleton est ainsi soutenu par une chrono-logique, par une « histoire », unique (un long narratif suivi) ou largement agrémentée d'anecdotes qui en étoffent (et donc en rallongent) les épisodes [Benassi 2000]. Ceux de *Vidocq* (1967) par exemple.

La flèche du temps (Fig. 2) permet ainsi de prendre connaissance, à grand rayon de courbure, des évolutions de la production française télévisuelle publique. Elle met en évidence les principales scissions chronologiques qui caractérisent les grandes lignes de transformations, à la fois formelles et narratives, de la production des feuilletons jusqu'aux séries contemporaines. D'ailleurs d'un point de vue terminologique, les qualifications sont passées d'un unique « feuilleton » à la diversité des *sitcoms*, *soaps*, sagas et séries. Ces dernières ne se caractérisent plus par un narratif qui leur en assure globalement une issue (comme les grands feuilletons d'été estampillés « sagas », qui couvrent toute la période estivale et qui marquent le retour du genre à partir du milieu des années 1980) et donc une fin (d'histoire). Les séries et *soaps*, au contraire, sont fondées sur un autre système narratif, avec des personnages et des dispositifs de scénario qui peuvent fonctionner tant que le modèle économique en garantit la viabilité et le marché. La série est extensible *ad libitum* puisque le récit change à chaque épisode, tout en conservant un ou des personnage(s) récurrent(s) et/ou une trame similaire, gage de fidélisation.



**Figure 2** – Évolution chronologique du type de programme et du cadre géographique des fictions françaises à partir de quelques exemples (Réalisation : M.-H. Chevrier, 2022)

Feuilleton et série constituent des formats narratifs déjà utilisés dans le domaine littéraire par d'autres médias, notamment la presse écrite et la radio. Le feuilleton, caractérisé par sa successivité et ne développant qu'une seule intrigue d'ensemble [Besson 2004], est le premier format de fiction adopté par la télévision. Il est très présent au commencement de notre frise et la précède même puisque nous avons choisi de la faire débiter seulement à la diffusion de la première fiction française produite sur le modèle de la série, à savoir *Thierry la Fronde* (1963-1966). Son créateur, Jean-Claude Deret, revient tout juste en France après plusieurs années passées au Québec où il a été marqué par l'influence des séries télévisées américaines et décide d'écrire selon ce nouveau modèle [Chalvon-Demersay 2015]. C'est en réalité la transposition à l'écran d'un modèle ayant déjà fait ses preuves dans le domaine littéraire, notamment dans le genre policier



(Hercule Poirot, Sherlock Holmes, etc.) [Besson 2004]. C'est dans ce contexte de production, particulièrement favorable au déploiement d'une intrigue resserrée, que les trames policières ont tenu de plus en plus de place, jusqu'à devenir un genre télévisuel majeur, celui du polar. De ce point de vue, le programme *Les 5 dernières minutes* (1958) était déjà un prototype de série. C'est dire si on ne peut se livrer à des coupures franches dans l'organisation et la qualification de cette offre, mais plutôt à des orientations et des modalités particulières qui en caractérisent des moments.

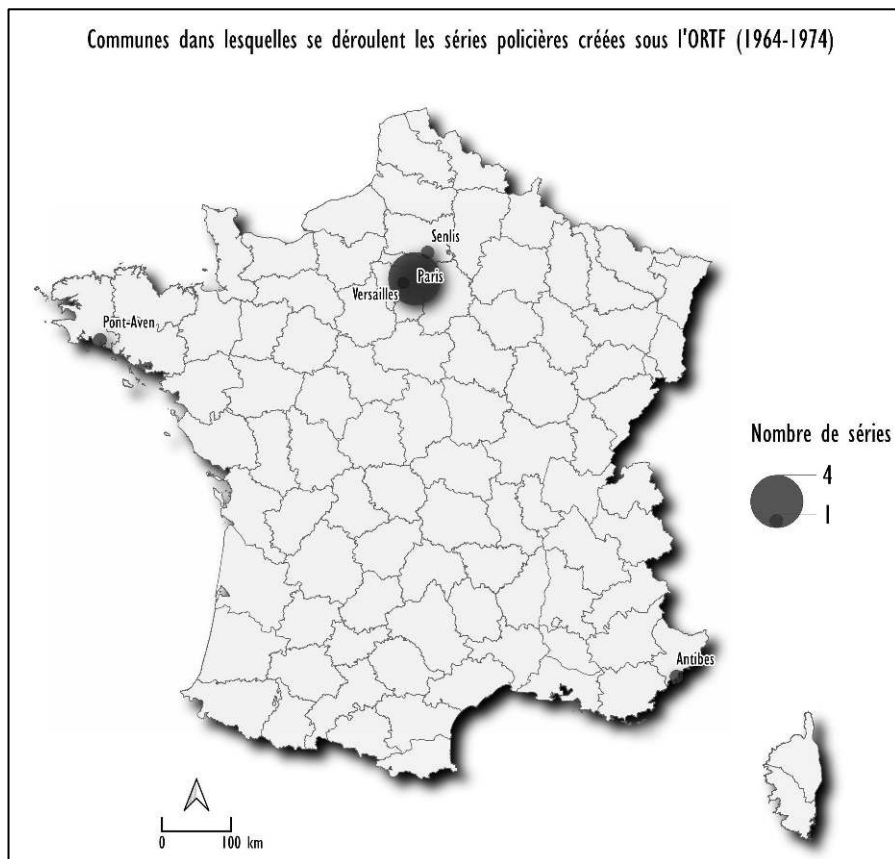
Il apparaît alors bien clairement que les dispositifs géographiques sont à géométrie variable : des séries ancrées (*Chérif, Avocats et associés*) vs des séries nomades (*Capitaine Marleau* pour une des dernières), en fonction des échelles puisque certaines séries sont adossées à une ville (Bordeaux pour *Mongeville*, Marseille pour *Plus belle la vie* de 2004 à 2022, etc.), à une vallée alpine (du sud, pour *Alex Hugo*), quand d'autres sont régionales : « le Nord », avec des lieux fictifs (Saignac pour *Commissaire Magellan* depuis 2009) ou multiples et donc non nommés comme pour les *Petits meurtres d'Agatha Christie* (depuis 2008).

C'est d'ailleurs dans ces composites géographiques que des curiosités se nichent : quand une intrigue limousine est tournée dans les environs de Wasquehal (*Le village des endormis*, 2023), dans le département du Nord, quand les Pierres dorées du Beaujolais servent de décors à un épisode bordelais de *Mongeville*, etc. Les séries télévisuelles françaises déclinent un ensemble de rapports aux lieux, aux références aux lieux, aux imaginaires des lieux, bref fabriquent une géographie singulière entre hauts lieux et ambiance cliché d'une part, petits arrangements et fausses localisations d'autre part.

## 2. Le tournant territorial des séries

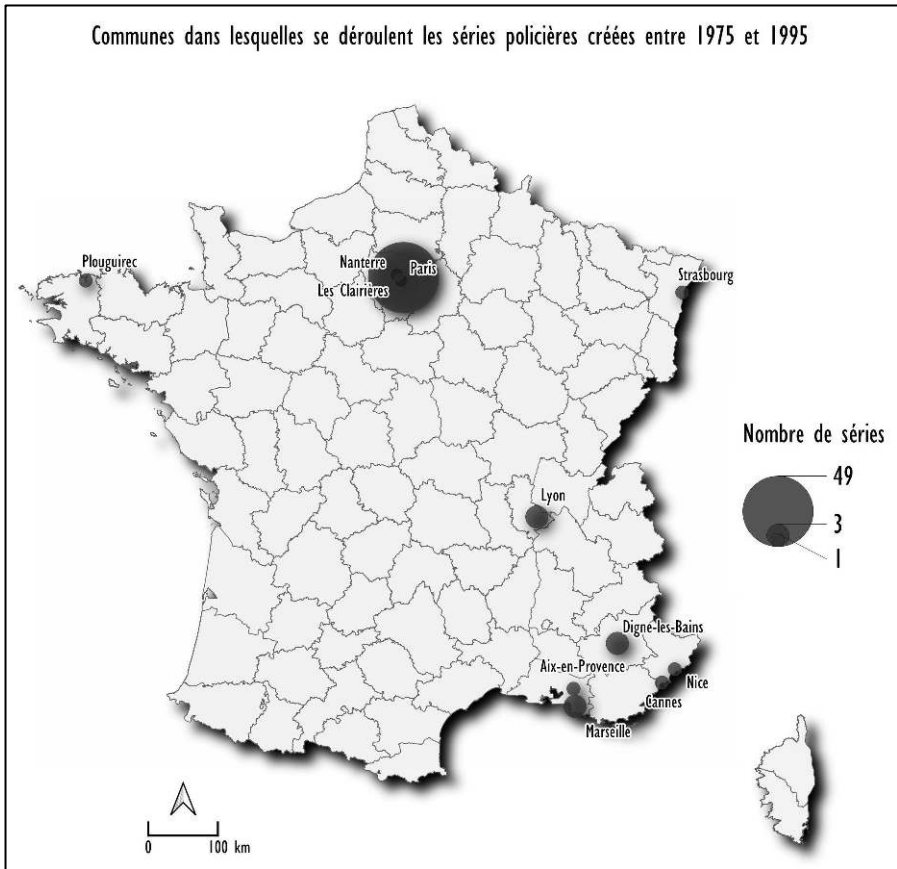
Les dynamiques des lieux de tournage telles que les visualisent les cartes (Fig. 3, 4 et 5) correspondent à ce qu'on pourrait appeler un tournant territorial, traduisant le passage d'un goût prononcé pour les feuillets à motifs historiques à des fictions – policières souvent, mais pas uniquement - dont l'argument est explicitement localisé, reconnaissable par des plans séquences iconiques (le pont d'Aquitaine et les Chartrons pour Bordeaux, Fourvière et la Confluence pour Lyon). La communication territoriale y est systématique, accordée aux financements régionaux. Ce renforcement de l'intérêt pour le territoire (voire le terroir), spécifiquement à travers le genre policier, n'est pas sans rappeler le modèle allemand des *Tatort*, et se place dans la continuité d'une évolution qui se produit à l'échelle européenne, comme nous le verrons ci-après. En ce qui concerne la France, dans les choix de localisation des fictions télévisées, au moins trois moments se distinguent.

1) Une hypercentralisation parisienne durant les premières années de la RTF/ORTF, liée à des contraintes de production (budget et temps de tournage limités) et à la localisation des studios.



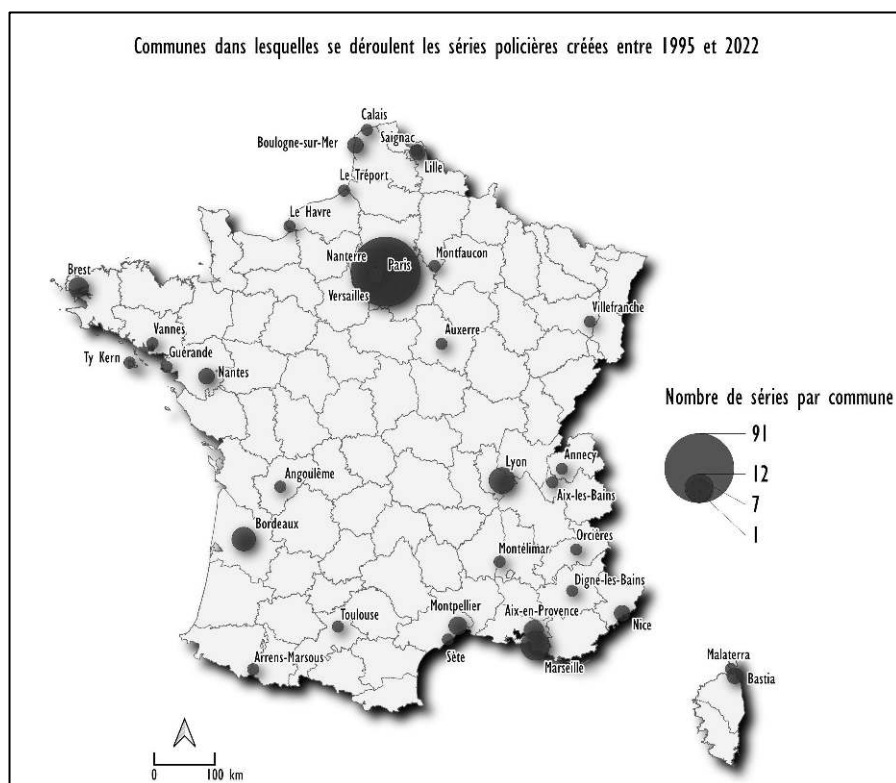
**Figure 3** – « Paris et le désert français » (Réalisation : M.-H. Chevrier, 2022)

2) Une légère « déconcentration fictionnelle » à partir de 1975 marquée par un tropisme méditerranéen qu'illustrent les sagas d'été et nombre de *soaps*. Même si 78% des séries policières sont toujours localisées à Paris ou en région parisienne, s'ajoute tout de même un « goût provincial » (*L'Institut* de 1993 à 2005, *Louis la Brocante* de 1998 à 2004) : une classe rurale dans une école publique, les métiers de la récup' et de la brocante...



**Figure 4** – Une première « déconcentration fictionnelle » à partir de 1975 (Réalisation : M.-H. Chevrier, 2022)

3) L'entrée dans une véritable décentralisation, vecteur/indicateur de métropolisation : *Commissaire Magellan*, *Mongeville*, *Cherif*, *Caïn* en sont les parangons. L'objectif : faire de la localisation métropolitaine une partie prenante du *pitch* du scénario. Dans la période allant de 1995 à nos jours, ce ne sont plus « que » 54% des séries policières françaises qui sont localisées à Paris et en région parisienne.



**Figure 5** – La « décentralisation fictionnelle » à partir des années 1990 (Réalisation : M.-H. Chevrier, 2022)

Le lieu peut dès lors être analysé comme un actant de la narration, en tous cas c'est une première estimation possible si on suit les propos des producteurs :

« *Bordeaux n'est pas qu'un décor dans Mongeville c'est un personnage souligne Jacques Santamaria, le créateur de la série. Dans Maigret par exemple, Paris est un personnage, c'est-à-dire qu'il fait corps avec la capitale pendant ses enquêtes. Antoine Mongeville a été 35 ans juge d'instruction dans la capitale girondine et il en connaît tous ses recoins mais aussi son âme* ». Si les auteurs et les réalisateurs se succèdent sur la série, la production veille à ce que les fondamentaux de Mongeville et notamment ce regard amoureux sur la ville soient respectés » (extrait d'un reportage publié dans le journal *20 minutes* le 10 avril 2019).

Ces tournages de séries sont grandement facilités par le fait que la ville de Bordeaux s'est positionnée dans le paysage cinématographique national à partir de la deuxième moitié des années 1980 (création du Centre d'Accueil du Film et de l'Audiovisuel à Bordeaux en 1987) [Gravari-Barbas 1999].

La récurrence de la localisation dans la série alimente évidemment une fidélisation du public-cible et notamment des téléspectateurs connaissant le territoire et simultanément une accroche à la ville concernée, dont la récurrence des mêmes clichés de présentation, en particulier durant les génériques, fabriquent sans doute une familiarité des vues et des points de vue entre la série et les téléspectateurs. Ce faisant se fabrique une « vitrine », le plus souvent pour une ville, ou une région, et un véritable outil de promotion territoriale, comme a pu le montrer Marie-Laure Poulot dans le cas de Montpellier et d'*Un si grand soleil* [Poulot 2023]. Le générique de la série *Mongeville* porte ainsi un coup de projecteur explicite, par l'intermédiaire des indications routières et autoroutières, localisant à moyenne échelle (échelle régionale) les lieux de la fiction. Au demeurant entre la saison 1 en 2013 et 7 en 2020, le focus a glissé de la métropole aquitaine au personnage principal incarné par Francis Perrin (Fig. 6).



**Figure 6** – Dernière image du générique de la saison 1 en 2013 (à gauche) et de la saison 7 en 2020 (à droite) de la série *Mongeville* (Source : captures d'écran. Saison 1, épisode 1 : réal. Jacques Santamaria / Saison 7, épisode 4 : réal. Edwin Bailly)

C'est ainsi qu'avec le tournant des années 1990, les séries, notamment policières, s'implantent plus durablement en région et de manière diversifiée. C'est un tour de France, que d'ailleurs pratiquent certains personnages récurrents comme *Capitaine Marleau* depuis 2015 ou *Le voyageur* depuis 2019.

Caractérisées, comme le montre Luc Boltanski, par une volonté de se présenter comme étant la réalité (en rupture avec d'anciens genres littéraires dominants tels que le conte fantastique ou le roman picaresque), les fictions policières « sont aujourd'hui les formes narratives dominantes, et ce sur un plan planétaire. Elles jouent par là un rôle inégalé dans la représentation de la réalité qui s'offre désormais à tout être humain, même illettré, à condition qu'il puisse accéder aux médias modernes » [Boltanski 2016]. En soutenant la possibilité d'une narration et plus précisément la captation par la narration, le schème du polar intègre le lecteur ou ici le téléspectateur dans le jeu même de l'enquête ! Ce : « c'est à qui trouvera la bonne solution » participe d'une valorisation de celui qui regarde, le constitue en expert, l'acculture à l'enquête sur des lieux... et le fidélise.

### 3. Ce que les séries policières montrent des espaces

Comme ce qui a déjà été montré à propos du cinéma, notamment sur l'exotisme [Staszak 2011] ou à travers l'étude de certaines séries de blockbusters [Bourgeat & Bras 2014, Chevrier & Huvet 2018, 2023], les œuvres de fiction audiovisuelles, tributaires des représentations de leurs créateurs, fabriquent des lieux souvent stéréotypés. De même l'analyse de la production télévisuelle française permet de repérer des processus similaires. Ainsi, trois constats s'imposent :

#### 1) Une reprise de hauts-lieux et de cartes postales.

Ainsi pour la série *Chérif*, qui se déroule à Lyon, mais plus précisément dans le quartier de la Croix Rousse, l'extérieur de commissariat se situe place Bellevue sur les pentes de la colline, auquel s'ajoute un décor composé d'un camion-restaurant et d'un appartement. Cette dimension "carte postale" est systématiquement présente dans chaque épisode de *Meurtres à...* La série reprend et fait fond des imaginaires locaux déjà construits en clichés. Ce recours à la "couleur locale" est notamment caractéristique des séries policières [Bollhöfer 2007].

#### 2) Des lieux vecteur d'ambiance.

Cette "couleur locale" dans les séries télévisées ne consiste pas uniquement dans des *topoi* paysagers mais, comme le rappellent Susanne Eicher et Anne Marit Waade, elle inclut également des éléments liés à la langue, aux pratiques culturelles et aux discours [Eicher & Waade 2015]. Le quartier du Panier à Marseille pour *Plus belle la vie*, l'étang de Thau et le quai de la marine pour *Candice Renoir*, une placette croix-roussienne pour *Cherif*... ces éléments spatiaux sont récurrents, parce qu'ils combinent un composite d'effectif et de fictif, cousu au montage, et censés reproduire un esprit des lieux, un ensemble de clichés conçus pour exprimer Lille, Marseille, Bordeaux... Ils remobilisent et s'adossent à des clichés élaborés par des strates antérieures de représentations littéraires, cinématographiques, mais aussi scolaires (une des toutes premières fictions produite et diffusée par la RTF, en 1957, fut l'adaptation du *Tour de la France par deux enfants*, bien connu des écoliers) ou bien présentes dans les guides touristiques.

#### 3) Des lieux composites, déplacés, voire fabriqués de toutes pièces à l'instar du Saignac de la série *Commissaire Magellan* dont le nom lui-même sonne si peu ceux du Nord de la France... des faux vrais donc, dans une perspective de clichés régionaux sous la forme de *fake places*. Ces « lieux » constituent d'ailleurs d'étonnantes recompositions, combinant des quartiers et/ou points de vue de

différentes communes pour construire un ensemble spatial au sein duquel les protagonistes installent, d'épisode en épisode, leurs actions successives<sup>2</sup>.

On peut d'ailleurs aussi considérer que ces fabrications fictionnelles produisent et reproduisent dans le même mouvement des clichés, en actualisant des imageries plus anciennes (films, guides touristiques, iconographies photographiques diverses) et ce faisant participant d'une performativité continuée.

#### 4. Focus sur *Meurtres à...*

Le genre policier paraît être particulièrement propice à ce rapport privilégié au territoire, parce que l'espace est en effet conçu dans les *scenarii* comme un élément primordial de l'enquête, à commencer par le lieu du crime [Bollhöfer 2007]. Ce sont précisément les composantes culturelles (historiques, légendaires, sociologiques) d'une localité, ou d'une (petite) région qui sont intrinsèquement constitutifs de la résolution de l'enquête. La mobilisation d'une tradition, d'une histoire locale ou d'un événement réputés pour identifier ce territoire permet alors de lever l'inconnue de l'équation du qui a tué qui.

L'idée d'associer des villes et/ou des régions à des séries apparaît déjà dans les séries américaines dès les années 1970 et fonctionne très bien, facilitée notamment, dans un État fédéral, par la propension des héros de séries policières à rappeler leur appartenance à telle ou telle force de police à chaque arrestation et intervention : *Les rues de San Francisco* (1972-1977), *Deux flics à Miami* (1984-1989), *Columbo* (à Los Angeles, de 1968 à 2003), *Dallas* (1978-1991), *The Wire* (à Baltimore, de 2002-2008) entre beaucoup d'autres, rendent familier le paysage de certaines grandes villes américaines. *Hawaï – Police d'État* (1968-1980) puis *Magnum* (1980-1988) sont nées de la volonté de mettre en valeur l'État insulaire américain (ainsi que c'est le cas de leurs actuels *reboots*).

On note également, à partir des années 2000, un phénomène de déclinaison de séries policières à forte audience dans différentes villes. Ainsi, le succès des *Experts* (2000-2015), originellement basés à Las Vegas, est tel que la série est déclinée à Miami (2002-2012), *Manhattan* (2004-2013), et même dans l'espace cybernétique (*Les Experts : Cyber*, 2015-2016). Même chose pour la série mettant en scène l'unité criminelle de la Navy (*NCIS*, depuis 2003), logiquement basée à Washington et qui, en tant que série préférée du public américain, a eu droit à ses déclinaisons à Los Angeles (depuis 2009), puis à la Nouvelle-Orléans (2014-2021) et enfin Hawaï (depuis 2021), cette dernière ayant été conçue principalement pour conserver les nombreux emplois menacés par l'arrêt de la production de la série *Hawaï 5-0* en 2020. C'est bien d'abord une logique économique qui prime.

<sup>2</sup> Pour un exemple développé, se référer au cas de la série *Inspecteur Barnaby*, se déroulant entièrement dans un comté britannique fictif et étudiée par Christophe Meunier [2019].

Ce modèle de séries « décentralisées » est d'ailleurs développé au même moment dans un autre État fédéral, en RFA puis Allemagne, avec la très populaire série des *Tatort*, inaugurée en 1970 et toujours en cours. Ces téléfilms (à la durée d'abord variable et désormais fixée à 88 minutes) sont produits localement dans les Länder avec, originellement, l'appui des instituts de l'audiovisuel régionaux regroupés dans l'*Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland*<sup>3</sup> (ARD). Ils mettent en scène des intrigues policières se déroulant dans le territoire de chaque Land [Robert 2016]. Ce modèle allemand s'est progressivement diffusé en Europe<sup>4</sup>. En Grande-Bretagne, par exemple, les chaînes du service public doivent respecter, dans leurs grilles de diffusion, des quotas garantissant la présence de programmes produits en-dehors du Grand Londres, c'est-à-dire dont au moins 70% du budget de production est dépensé en-dehors de l'aire métropolitaine londonienne et dont au moins 50% de l'équipe de production est locale. Ces quotas favorisent le développement de sociétés de production locales, soutenues (entre 2002 et 2011) par des agences régionales qui s'occupent de la répartition des fonds publics d'aide à la production [Schleich 2021].

La collection de téléfilms *Meurtres à...* s'inspire de ces modèles de régionalisation. Elle peut d'autant plus facilement voir le jour qu'elle s'inscrit dans cette habitude donnée aux téléspectateurs français par les séries américaines : être décentrés et familiarisés en même temps grâce à des contextes géographiques spécifiques. Produite depuis 2012, cette collection franco-belge est diffusée sur France 3, La Une en Belgique et RTS 1 en Suisse. Elle en est aujourd'hui à sa 10<sup>ème</sup> saison, comptant 105 épisodes (dont 98 diffusés à ce jour) et connaît toujours un vrai succès d'audience, rassemblant en moyenne autour de 4 millions de téléspectateurs par épisode (*Meurtres en Corrèze*, diffusé le 2 mai 2020, avec 6 845 000 téléspectateurs est l'épisode ayant connu le plus grand succès à ce jour).

Ces séries présentent des structures de scénario répétitives, soulignant une « chimère de la créativité » dans la fiction française où l'offre cède à la demande, bien montrée par Héloïse Boudon et Véronique Sonnet : la priorité semble accordée au lieu, que traduisent évidemment tout d'abord l'intitulé et les relations entre l'intrigue et les histoires connues du lieu [Boudon & Sonnet 2017]. Mais c'est bien un schéma narratif répétitif - entre référence aux contes et légendes d'une part et actualités sociétales (genre, harcèlement, activité économique traditionnelle, histoire sentimentale/familiale) qui est systématiquement

---

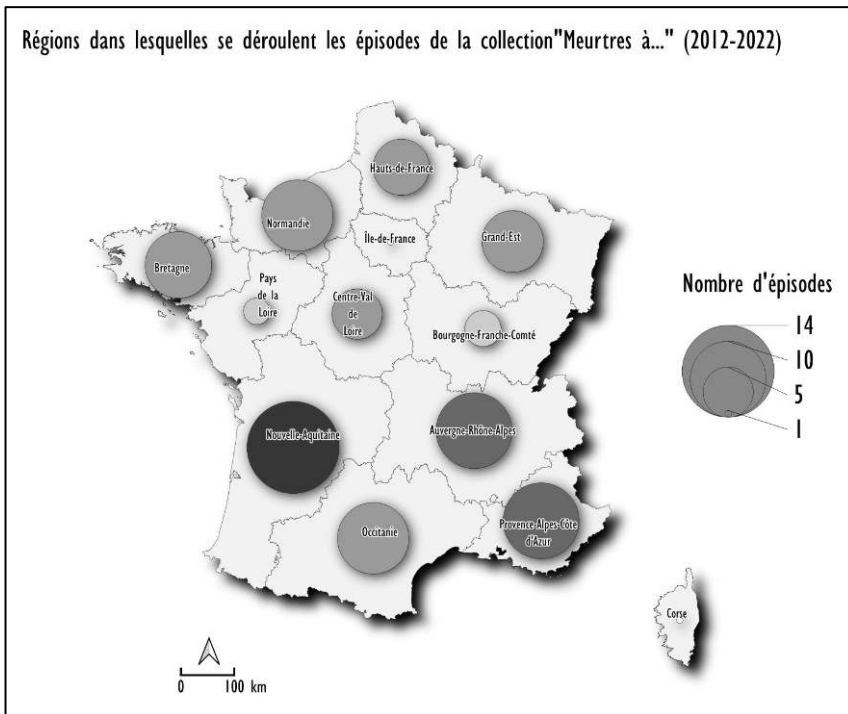
<sup>3</sup> Groupe de travail des radiodiffuseurs publics de la République Fédérale d'Allemagne.

<sup>4</sup> Voir dans le numéro 36/37 (vol.21) de la revue *Cinema & Cie. Film and Media Studies Journal*, Markus Schleich sur le cas britannique, Kim Toft Hansen et Valentina Re sur les cas danois et italien. Voir également le numéro 22, publié en 2021, de la revue *Academic Quarter* : "Glocality and Cosmopolitanism in European Crime Narrative" et notamment l'introduction de Monica Dall'Asta, Natacha Levet et Federico Pagello, ainsi que la contribution de Kaisa Hiltunen sur le polar nordique.



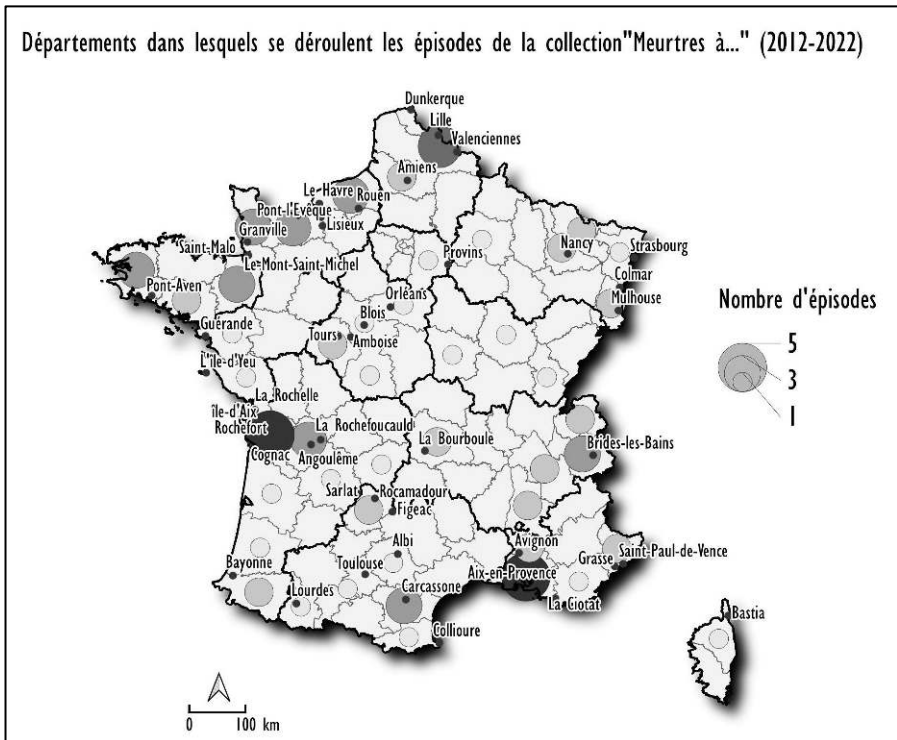
employé. Ainsi sur le site de France TV la série est-elle caractérisée de la façon suivante en 2022 : « *Une collection d'intrigues policières liées à une légende ou une particularité locale, menée par un duo d'enquêteurs... Les régions ont leur polar ! Brouillant les pistes avec brio, chaque intrigue se déroule sur fond de mystères et croyances locales au cœur des villes et plus belles régions de France* ». A Saint-Malo, l'intrigue tournera autour des corsaires ; à Lisieux, il sera question de Sainte Thérèse et à Guérande, des marais salants. Pas question ici de déconstruire les stéréotypes culturels. Pour les territoires les moins connus, cette mise en valeur du patrimoine et du folklore locaux est une aubaine, permettant ainsi de les faire sortir de l'anonymat. C'est en revanche plutôt un poids pour les destinations les plus connues qui cherchent souvent à s'affranchir d'une certaine image figée.

Si les régions ont leur polar, toutes ne sont pas égales dans cette promotion télévisuelle. Ainsi la carte à l'échelle régionale (Fig. 7) permet-elle bien de distinguer une prévalence pour les régions du Sud qui par ailleurs sont aussi des régions au sein desquelles les lieux et pratiques touristiques sont les plus nationalement développés.



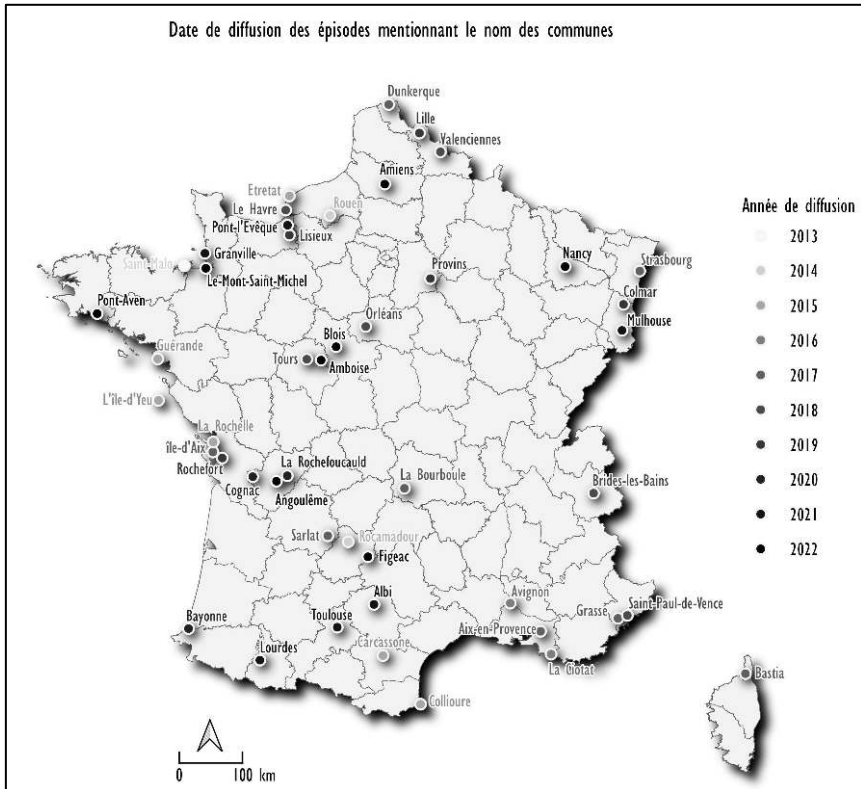
**Figure 7** – Répartition régionale des épisodes de la série *Meurtres à...* (2012-2022)  
(Réalisation : M.-H. Chevrier, 2022)

À l'échelle départementale (Fig. 8), il apparaît clairement que certains départements tirent les classements régionaux, comme la Charente-Maritime, les Bouches-du-Rhône ou les Savoie, tandis qu'une sur-représentation des départements littoraux ourle clairement la géographie de la série. Si l'on descend au grain des communes, on distingue des hauts lieux (urbains la plupart du temps) patrimoniaux, comme le Mont-Saint-Michel, Avignon, Rouen, Sarlat, Albi, Omaha Beach, mais aussi des grandes et petites villes à valoriser : Dunkerque, Le Havre, Valenciennes, Pont-L'Évêque, Mulhouse, Brides-les-Bains ou la Ciotat. Mais également des localisations à géométrie d'imaginaire variable : forêt de Brocéliande, Pays d'Oléron, Bourgogne, Les Landes, Le Lac Léman, la Pointe du Raz. Enfin des îles, tant dans les DROM et Tahiti que dans les îles métropolitaines : Belle île, île d'Yeu, du Frioul, d'Aix, Corse ou Ile de Ré.



**Figure 8** – Répartition départementale des épisodes de la collection *Meurtres à...* et communes ayant fait l'objet d'un épisode (2012-2022) (Réalisation : M.-H. Chevrier)

D'où une hypothèse que l'analyse chronologique de la production permet d'explorer : celle d'un remplissage progressif. Les hauts lieux touristiques, bien connus et fixés dans les imaginaires, ont, semble-t-il, servi de support pour lancer la série (les premiers épisodes se déroulent, dans l'ordre, à Saint-Malo, au Pays basque, à la dune du Pyla et à Rocamadour). Une fois la formule de la série rodée et son audience solidement établie, la logique s'est inversée : la notoriété de la série pouvant désormais servir des territoires moins renommés et encore non-explorés par la fiction. La figure 9 montre ainsi clairement un composite de logiques à l'œuvre, indexé sur la date. Se dessine une logique de production par la valorisation et donc le donner à connaître de communes qui complète les interstices littoraux (Pont-L'Évêque, Pont-Aven) ou structure de nouveaux territoires (La Rochefoucauld, Angoulême, Figeac, Toulouse). La dimension marketing territorial prend alors des formes différentes, qui s'observent par exemple dans la revendication du nom ou pas : ainsi *Sources assassines* qui correspond en fait à *Meurtres à la Bourboule*.



**Figure 9** – Évolution chronologique des épisodes de *Meurtres à...* centrés sur des communes (2012-2022) (Réalisation : M.-H. Chevrier, 2022)

Ces explorations analytiques et cartographiques autour des séries de la télévision publique française font tout d'abord valoir un système de valorisation/promotion territoriale que la systématisation de leurs épisodes illustre aisément. Progressivement c'est un territoire national français qui se dessine dont la quasi-totalité peut faire l'objet d'une opération promotionnelle. D'ailleurs, la répétition de scénario, porté par ou brochant autour d'un conte ou une légende continue, d'une certaine manière, de reproduire les antennes des guides touristiques. De ce point de vue, la série *Meurtres à...* participe dès lors d'un renforcement des stéréotypes et des clichés localisés, sans parler de la typification des personnages : il s'agit bel et bien de production en série, cette fois au sens industriel du terme. Malgré une réelle décentralisation du territoire de la fiction, les personnages et/ou les événements demeurent prioritaires devant les lieux réduits au rang de simples décors.

## Conclusion

Ces fictions produisent donc abondamment des réalités (parmi d'autres) qui circulent dans le corps social. De ce point de vue, les séries performant un double du territoire national, dont le statut varie en fonction du capital de notoriété : il peut alors fonctionner soit comme une aubaine promotionnelle, soit comme un handicap, quand il vient suralimenter une imagerie que les acteurs territoriaux eux-mêmes souhaiteraient voir évoluer. Le cas de Lourdes est ici exemplaire : automatiquement catégorisée comme une « ville de pèlerins » selon les mots d'une des responsables de l'Office de Tourisme (OT), la ville peine à se départir de cette image, péjorative pour une partie de la population nationale (entretien réalisé en 2015 à l'OT). Si la direction de l'OT ne cherche bien évidemment pas à renier cette dimension de la ville qui en constitue « l'ADN », elle souhaite néanmoins rénover cette image, en présentant le sanctuaire également comme lieu historique et en mettant en avant les nombreux autres atouts du site, liés à sa localisation pyrénéenne. Diffusé le 18 décembre 2021, l'épisode *En attendant un miracle* (correspondant à *Meurtres à Lourdes*), mettant en scène un meurtre lié à la source miraculeuse dans les piscines du sanctuaire, insistant sur les clichés des miracles, des « marchands du Temple » et ne montrant que la partie basse de la ville centrée sur le sanctuaire (le commissariat de police, fictif, est d'ailleurs installé dans l'accueil Saint-Frai, maison médicalisée dédiée à l'hébergement des pèlerins malades), le tout sur une bande originale faisant bonne place à l'orgue, ne va absolument pas dans le sens des orientations prises par l'OT : Lourdes ne saurait, apparemment, être conçue en-dehors de son histoire religieuse. En matière de représentations audiovisuelles, les clichés géographiques semblent bel et bien avoir la vie dure.

## Références bibliographiques

- AHL, N.C. & FAU, B. (2016) – *Dictionnaire des séries télévisées*, Paris, éd. Philippe Rey, 1116 p.
- BENASSI, S. (2000) – *Séries et feuilletons T.V. : pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, ed. du CEFAL, coll. "Grand Écran Petit Écran - Essais", 192 p.
- BESSON, A. (2004) – *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS éditions, 250 p.
- BEETON, S. (2005) – *Film-induced Tourism*, Bristol, Toronto, Buffalo : Channel View Publications, Aspects of Tourism, 270 p.
- BOLLHÖFER, B. (2007) – « Télévision et images géographiques. La ville de Cologne dans les séries policières », *Géographie et cultures*, n°60, pp. 39-56, <https://journals.openedition.org/gc/16068>
- BOLTANSKI, L. (2016) – « Les conditions d'apparition du roman policier. Enigmes et complots dans les métaphysiques politiques du XXe siècle », *Communications*, 2016/2, pp. 19-32
- BOUDON, H. & SONNET, V. (2017) – « La créativité dans la production de fictions télévisées en France : une notion en trompe-l'œil ? », *Communiquer*, n°21, pp. 99-117
- BOURGEAT, S. & BRAS, C. (2014) – « Le monde de James Bond : logiques, pratiques et archétypes », *Annales de Géographie*, n°695-696, pp. 971-986, <https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2014-1-page-671.htm>
- CHALVON-DEMERSAY, S. (2015) – « L'homme qui voulait être acteur, Thierry la Fronde et la naissance du héros de série télévisée », *Télévision*, 2015/1, n°6, pp. 81-97
- CHEVRIER, M.-H., HUVET, C. (2018) – « "Bons baisers de..." : tourisms et touristes dans la saga James Bond », *Via Tourism*, n°14, <https://journals.openedition.org/viatourism/3038>
- CHEVRIER, M.-H., HUVET, C. (2023) – « Musique de film et construction des imaginaires touristiques dans les *blockbusters* hollywoodiens. De James Bond à *Mission : Impossible* », *Via Tourism*, n°23, <https://journals.openedition.org/viatourism/9644>
- CONSEIL SUPÉRIEUR DE L'AUDIOVISUEL (2016) – *L'évolution de la production des séries américaines*, étude réalisée par le Cabinet DC Conseil, <https://www.csa.fr/Informer/Collections-du-CSA/Focus-Toutes-les-etudes-et-les-comptes-rendus-synthetiques-proposant-un-zoom-sur-un-sujet-d-actualite/L-evolution-de-la-production-des-series-americaines-2016>
- DALL'ASTA, M., LEVET, N., PAGELLO, F. (2021) – « Glocality and Cosmopolitanism in European Crime Narratives », *Academic Quarter | Akademisk Kvarter*, n°22, pp. 4-21
- DENMAT, P. (2021) – « Les séries télévisées ou la réécriture de la ville : regards croisés entre Johannesburg et New York », *Annales de Géographie*, n° 739-740, pp. 17-37, <https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2021-3-page-17.htm>
- EICHER, S. & WAADE, A.-M. (2015) - « Local Colour in German and Danish Television Drama: Tatort and Bron/Broen », *Global Media Journal*, vol. 5, n°1, <https://globalmediajournal.de/index.php/gmj/article/view/63>
- GRAVARI-BARBAS, M. (1999) – « La "ville décor" : accueil de tournages de films et mise en place d'une nouvelle esthétique urbaine », *Cybergeo : European Journal of Geography*, <http://journals.openedition.org/cybergeo/1170>
- HILTUNEN, K. (2021) – « Remote but Connected : Lapland as a Scene of Transnational Crime in Ivalo », *Academic Quarter | Akademisk Kvarter*, n°22, pp. 124-136
- JACQUELIN, A. (2022) – « Territorialisation du polar européen, entre représentation pittoresque et écriture des marges », *Belpégor*, n°20-1, <https://journals.openedition.org/belpégor/4635>

- 
- MEUNIER, C. (2019) – « La gentrification des campagnes anglaises à travers la série télévisée britannique *Inspecteur Barnaby* », *Cybergeo : European Journal of Geography*, <https://journals.openedition.org/cybergeo/32529>
  - POULOT, M.-L. (2023) – « Quand Montpellier se raconte. Constructions territoriales, marketing urbain et mise en tourisme dans la série télévisée *Un si grand soleil* », *Territoires en mouvement.*, n°57, <https://journals.openedition.org/tem/10461>
  - ROBERT, V. (2016) – « L’audiovisuel public allemand, entre autonomie et dépendance », *INA – La revue des médias*, <https://larevuedesmedias.ina.fr/laudiovisuel-public-allemand-entre-autonomie-et-dependance>
  - SCHLEICH, M. (2021) – « Away from London : Crime and Regional Film Commissions in the UK », *Cinema & Cie. Film and Media Studies Journal*, n°36-37, vol.21, pp.83-100
  - SESCO - SOCIÉTÉ D'ÉTUDES STRATÉGIQUES POUR LE CINÉMA ET L'AUDIOVISUEL (2010) – *Pour une relance de la fiction française* [en ligne], <https://www.csa.fr/Informer/Collections-du-CSA/Thema-Toutes-les-etudes-realisees-ou-co-realisees-par-le-CSA-sur-des-themes-specifiques/Les-etudes-corealisees-avec-le-CSA/Pour-une-relance-de-la-fiction-francaise-Etude-realisee-par-la-societe-SESCA-2010>, consulté le 14/04/2023
  - STASZAK, J.-F. (2011) – « La fabrique cinématographique de l’altérité. Les personnages de ‘chinoisés’ dans le cinéma occidental », *Annales de Géographie*, n° 682, pp. 577-603, <https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2011-6-page-577.htm>
  - TOFT HANSEN, K. & RE, V. (2021) – « Producing Peripheral Locations : Double Marginality in Italian and Danish Television Crime Narratives », *Cinema & Cie. Film and Media Studies Journal*, n°36-37, vol. 21, pp. 57-81