

**NICOLAS LE FLOCH, UN BON PRODUIT « À L'EXPORT » ?
RÉFLEXIONS SUR LA DIFFUSION ET LA RÉCEPTION INTERNATIONALE
D'UNE SÉRIE HISTORIQUE (TRÈS) FRANÇAISE...**

Bernard Papin, Université Paris-Sud

Abstract

Are historical series strongly influenced by cultural references shared by the community of their intended viewers easily exportable TV products outside the borders of their original “media landscape?” The success obtained in France by made-for TV movies and series in the tradition of British “heritage film” might suggest so. However what about a series like *Nicolas Le Floch*, deeply rooted in French history and culture? This historical series, which narrates the investigations of a police superintendent in the France of Louis XV and Louis XVI, is similar in many respects to the genre of “heritage fiction:” sets and costumes are lavish, dialogues carefully written in a language reminiscent of the Age of Enlightenment. However, this quality series, where narrative efficiency is sometimes sacrificed to a finicky historical reconstruction, is exported to quite a number of countries abroad. Its few concessions to international standards or generic plasticity do not explain everything: it is precisely the *French touch* that appeals to spectators beyond national borders, as it depicts – certainly somewhat simplistically – the charm of 18th-century France as shared by collective imagination: luxury, voluptuousness and art of conversation. This is the paradox of a fiction which yet remains “heritage” at heart.

Les séries historiques sont-elles des produits télévisuels aisément exportables hors des frontières de leur « paysage audiovisuel » d'origine ? On peut les supposer, par nature et ambition, du moins quand elles prétendent à un « degré d'historicité »¹ relativement élevé, très marquées par le système de références historiques et culturelles du pays qui les a vu naître, au point peut-être de rester parfois inaccessibles aux téléspectateurs appartenant à une autre sphère culturelle. Or, le succès récurrent à la télévision française des téléfilms (*Orgueil et Préjugés*, 1995) ou des séries (*Downton Abbey*, 2010-) de la BBC dans la tradition très britannique du « heritage film » ou le triomphe sur les petits écrans du monde entier de séries comme *The Tudors* (2007-2010) semblent prouver amplement le contraire. Certes, le retentissement international de la série de Michael Hirst diffusée avec grand succès en France sur Canal+, Arte et NRJ12 peut assez aisément s'expliquer par le recours à quelques standards internationaux² mais le caractère *so british* des productions anglaises précédemment citées n'a pas été un obstacle à leur succès auprès du public français. A

quelles conditions, en termes de production et de promesse télévisuelle, de réalisation et de programmation, des œuvres qui sont *a priori* très marquées par leur contexte de production et par leur ancrage diégétique très national peuvent-elles séduire un public international ?

Pour tenter de répondre à cette question, nous prendrons ici l'exemple d'une série policière historique française dont la *francité* est particulièrement affirmée et qui constitue donc en conséquence un terrain d'étude privilégié dans le cadre de notre interrogation. La série *Nicolas Le Floch*, diffusée sur France 2 depuis 2008, conte les enquêtes d'un commissaire de police au temps de Louis XV. Si l'intrigue policière fait la part belle à des méthodes d'investigation qui ne sont pas sans évoquer des « expertises » venus d'Outre-Atlantique... la mise en scène soignée du XVIII^{ème} siècle français, le discours sur les valeurs des Lumières et, surtout, le travail minutieux qui est fait sur la langue de l'époque semblaient condamner la série au seul marché français. Or, si on en croit la Compagnie des Phares et Balises qui la produit, elle a été vendue et diffusée dans plusieurs pays, notamment en Europe de l'Est (République tchèque, Pologne, Ukraine), en Chine et au Japon, dans plusieurs pays d'Amérique latine (Brésil, Argentine) et d'Afrique francophone et lusophone. Certes, les Lumières tendent à l'universel, mais une telle diffusion peut surprendre. Ce sont les raisons de cette diffusion quelque peu inattendue que nous nous proposons d'explorer ici, sans négliger les conditions de promotion, de programmation et (éventuellement) d'adaptation aux attentes de la réception locale de cette série, afin de tenter de mieux comprendre comment une production typiquement nationale peut devenir un bon produit à l'exportation.

Une fiction patrimoniale de qualité...

La série *Nicolas le Floch*, adaptée³ des romans de Jean-François Parot⁴, est une série policière historique qui nous narre les enquêtes criminelles et « extraordinaires » (c'est-à-dire directement en rapport avec la sécurité du royaume) d'un commissaire au Châtelet dans la France de Louis XV puis de Louis XVI. Elle met en scène un certain nombre de personnages historiques, notamment les deux rois de France précédemment cités et leurs lieutenants généraux de police successifs (Sartine, Le Noir), qu'elle fait cohabiter avec des personnages fictifs, tels le protagoniste, Nicolas Le Floch, son adjoint Bourdeau et ses amis, l'ancien procureur Monsieur de Noblecourt et le chirurgien de marine Semacgus, qui participent volontiers à ses enquêtes. Autre personnage déterminant, à mi-chemin de l'histoire et de la fiction, Sanson, le bourreau⁵, qui dans la « basse-geôle » du Châtelet procède à des « ouvertures » (des dissections qui prennent la forme d'autopsies) et fournit à Le Floch des indices souvent déterminants pour ses enquêtes.

Ces intrigues criminelles s'inscrivent dans la tradition du policier à énigme avec résolution finale en présence des protagonistes de l'affaire réunis par l'enquêteur pour les besoins de l'élucidation. Elles ont pour contexte diégétique la France du XVIII^{ème} siècle et la reconstitution historique est particulièrement soignée avec des décors « naturels » souvent somptueux : de nombreuses scènes d'intérieur sont tournées dans des demeures aristocratiques prestigieuses et le dernier épisode diffusé a bénéficié du prestige de la galerie des Glaces à Versailles... De même, les costumes font l'objet d'une attention toute particulière. Cette série, qui en est à sa cinquième « saison » depuis 2008 (à raison de deux épisodes à chaque fois) est une série chère qui ne lésine pas sur le nombre de figurants⁶ et qui bénéficie de réalisations de grande qualité, aux images très travaillées. Alors

que la série est actuellement menacée et « joue sa tête » du fait d'audiences jugées insuffisantes⁷, ses plus ardents défenseurs mettent en avant ce luxe peu commun dans la fiction télévisuelle française :

De la soie à foison et des scènes bluffantes dans la galerie des Glaces de Versailles avec près de 250 figurants... Les yeux sont aussi à la fête. [...] Avec Edith Vesperini, chef costumière césarisée pour « Saint-Cyr » de Patricia Mazuy, chaque détail compte. Louis XV meurt. Changement de roi... et donc de mode. La garde-robe du héros est entièrement renouvelée. Un mois de travail pour des vêtements plus ajustés et plus riches, plus élégants⁸.

Ce soin extrême apporté au cadre historique des intrigues criminelles entre évidemment pour beaucoup dans le succès critique de la série qui est promue et vantée dans la presse comme une série de qualité et de prestige.

Par ailleurs, les événements fictifs qui font l'objet de l'intrigue policière sont toujours plus ou moins mis en relation avec des événements historiques qui leur servent de toile de fond : la bousculade tragique de la Place Royale en 1770 après un feu d'artifice donné en l'honneur du mariage du dauphin en ouverture de l'épisode *Le Fantôme de la rue Royale* (saison 2-I) ou la « guerre des farines » dont le souvenir ressurgit dans *Le Sang des farines* (saison 5-II) et alimente l'intrigue criminelle. Dans *Le Grand veneur* (saison 3-II), l'affaire mystérieuse et tragique de la bête du Gévaudan⁹ hante le scénario original d'Hugues Pagan. La connaissance préalable de ces références historiques n'est certes pas nécessaire pour une bonne compréhension de l'intrigue mais elles n'en constituent pas moins, même si c'est le plus souvent au titre de vagues souvenirs scolaires, un arrière-plan visant « à constituer une communauté de spectateurs unifiée par un passé commun » propre à ce qu'il est convenu d'appeler une « fiction patrimoniale »¹⁰. Au bout du compte, tout est ici réuni pour apparenter cette série policière à ces œuvres « en costumes » qui jouent sur la connivence que procure une culture partagée et qui proposent « la mise en scène d'un héritage collectif »¹¹. Depuis les années 80, la production cinématographique et télévisuelle britannique nous a habitués à la notion de *heritage films* ou *costume dramas* où l'on trouve « des décors luxueux de grandes demeures provinciales, les paysages verdoyants de la campagne anglaise, les costumes élégants d'une époque révolue »¹². Ces films ou téléfilms qui ont pour vocation de « promouvoir l'identité et la culture anglaises »¹³ ont connu, dans le pays de Margaret Thatcher, un énorme succès. Dans *Nicolas le Floch*, les ors de Versailles, avec la galerie des Glaces comme décor de prestige, les robes des marquises et les masques des courtisanes se substituent aux beautés plus naturelles de la campagne anglaise.

Avec *Nicolas le Floch*, il semble que ce que l'on pourrait appeler *l'effet patrimonial* soit plus marqué encore si l'on précise que cette série, respectant en cela l'écriture de son modèle roman-
esque, s'efforce, dans les dialogues de Hugues Pagan, eux-mêmes souvent directement importés des romans de Jean-François Parot, de respecter la langue du siècle de Louis XV. Contrairement à ce qui se passe dans d'autres fictions historiques où certaines tournures linguistiques ne sont là (au risque parfois du grotesque...) que pour *faire archaïque* ou, au contraire, dans lesquelles l'anachronisme linguistique est accepté, voire revendiqué à des fins de modernité supposée¹⁴, le commissaire Le Floch ne parle pas comme un policier d'aujourd'hui : les victimes dont il s'occupe ont été « homicidées » et la plupart des criminels qu'il traque ont longtemps fait « rôtir le

balai ». Les dialogues, qu'il n'est pas très courant, même sur une chaîne publique, d'entendre en *prime time*, empruntent à la langue du siècle des Lumières, avec une érudition linguistique qui est originellement celle des romans adaptés¹⁵. Ce choix d'une langue « mi-véridique, mi-fantasmée », comme le précise Jérôme Robart, l'interprète du commissaire, est assumée avec conviction par le scénariste et adaptateur Hugues Pagan : « à quoi ça sert d'imaginer une intrigue au XVIII^{ème} siècle si c'est pour parler 'zarma' ? » Les dialogues ont donc été composés dans un français du XVIII^{ème} siècle ou, plutôt, comme il le précise, « dans un français du XVIII^{ème} siècle tel qu'on se l' imagine aujourd'hui »¹⁶. Il y a là une *préciosité* linguistique propre à séduire un public culturellement averti et amoureux de sa propre langue, dont il savoure l'évolution, la richesse expressive et les couleurs parfois désuètes.

... difficilement exportable ?

A priori, ce repliement quelque peu nostalgique sur les splendeurs révolues du passé national et les richesses du patrimoine n'est pas un bon argument de vente pour la série à l'étranger. L'effort de « recontextualisation d'un discours préexistant, créé par et pour une société et une culture différentes »¹⁷ de celles du pays d'accueil, et que tout téléspectateur d'une série étrangère doit fournir pour s'approprier au mieux un produit télévisuel venu d'ailleurs, n'est-il pas ici trop exigeant ? Les intrigues criminelles et « extraordinaires » qui s'entrecroisent dans le scénario – et qui sont d'ordinaire d'une grande complexité – ont le plus souvent pour arrière-fond des conflits de pouvoir qui peuvent sembler obscurs à un téléspectateur non averti : dans *Le Crime de l'hôtel Saint-Florentin* (saison 5-I), l'intrigue criminelle se déploie sur un fond de querelle politique où la rivalité entre le ministre de Louis XV, monsieur de Saint-Florentin, et Choiseul, est mise en scène. Certes, il s'agit d'une rivalité de pouvoir et c'est là un topos narratif qui fait les beaux jours de bien des séries historiques au succès international : on conviendra néanmoins que la rivalité Saint-Florentin/Choiseul est moins immédiatement accessible à un téléspectateur de l'autre bout du monde que la rivalité entre des personnages de la stature historique d'un César et d'un Pompée, dans *Rome* (2005-2007), par exemple, dont la lutte pour le pouvoir atteint à l'universel... Par ailleurs, les beautés de la *belle* langue d'autrefois dont nous avons précédemment parlé et qui expliquent pour partie le succès de la série auprès de son public français, sont sans doute très loin d'être un atout *vendeur* et, quel que soit le procédé de traduction choisi, doublage ou sous-titrage, on peut imaginer que cette particularité de la série – qui a déjà le tort de ne pas être tournée en anglais, ce qui, en matière d'export télévisuel, ne facilite pas vraiment les choses – ne la rend pas particulièrement attractive aux yeux des diffuseurs étrangers potentiels.

A cela s'ajoutent d'autres facteurs apparemment rédhitoires qui devraient condamner la série à l'entre-soi national : un art du récit quelque peu primesautier et l'absence de toute surenchère dans la mise en scène de la violence et du sexe. L'art de la résolution de l'énigme criminelle est en effet ici assez loin des standards de l'efficacité propre aux grandes séries (américaines) à succès. Dans les épisodes de *Nicolas Le Floch*, comme dans les romans qui les inspirent, on prend son temps, on *baguenaude* volontiers, on profite de l'air du temps, de la beauté des robes ou de la somptuosité des décors : la série déploie volontiers un art consommé de la *gratuité* visuelle dans des réalisations très élaborées et à l'esthétique très soignée. Comme on le dit à la Compagnie des

Phares et Balises, *Nicolas Le Floch*, c'est de la télévision d'auteur, de la *high production value*, qui, nous l'avons déjà dit, bénéficie de budgets conséquents, bien supérieurs en tout cas à la moyenne des fictions télévisuelles, même *en costumes*. La fiction patrimoniale qu'est la série *Nicolas le Floch* participe ainsi d'une « esthétique muséale dans laquelle le plaisir de la contemplation des costumes et du décor s'ajoute au plaisir narratif, voire le supplante »¹⁸. Cette volonté de se laisser aller au plaisir de la contemplation des beautés de *l'ancien régime* du monde a pour corollaire une certaine lenteur, parfaitement assumée, dans la conduite des intrigues – lenteur qui semble avoir lassé une autre partie du public français, qui ne réserve pas toujours, nous l'avons déjà noté, le meilleur accueil à la série.

Ajoutons à cela que cette série, contrairement à certaines séries américaines (comme *Spartacus : le sang des gladiateurs*, 2010) ou même françaises (comme *Borgia*, 2011-), ne tombe jamais dans l'exhibition d'une violence complaisante. Certes, il y a à intervalles réguliers quelques images assez *saignantes* lors des autopsies ou de la reconstitution de crimes particulièrement horribles comme ceux de la main de fer du tueur dans *Le Crime de l'hôtel Saint-Florentin* mais France télévisions veille (et le CSA¹⁹ aussi...) à ce que ces scènes n'excèdent pas les limites du représentable en *prime time* sur une chaîne de service public. Les combats à l'arme blanche restent dans les limites habituelles du genre très codé du « cape et d'épée » où il est de tradition de s'étriper volontiers, mais toujours avec élégance et avec un sens affirmé de l'euphémisme dans la représentation des coups portés et de leurs conséquences. Sûrement, Nicolas le Floch est parfois très rudement malmené, mais, fût-il apparemment à l'agonie, il se relève d'ordinaire très vite et prouve sa vigueur vite retrouvée auprès du premier jupon qui passe... Même retenue cependant dans l'érotisme, dans une série qui fait pourtant la part belle aux scènes d'amour et qui, dans les bandes annonces notamment, sait jouer des séductions du libertinage qui, dans l'imaginaire collectif, est propre au Siècle des Lumières. En effet, sans être un franc libertin, Nicolas Le Floch ne résiste guère à la tentation et les corps par lui dénudés et caressés sont légion au fil des épisodes... Mais même lors des scènes les plus débridées, comme celles qui ont lieu dans la maison de débauche Le Dauphin couronné ou dans les soirées les plus aristocratiquement libertines, on reste toujours dans un érotisme de bon aloi (et là encore de *prime time*) : des corps artistiquement dénudés et un art consommé de l'ellipse dans la mise en scène de l'amour.

Ajoutons pour finir ce dossier à charge quant aux potentialités de la série à *l'international* que *Nicolas Le Floch*, contrairement à quelques autres grosses productions françaises, à caractère patrimonial et/ou historique, qui se sont bien exportées, ne fait pas appel à de grandes stars du grand écran pour asseoir sa notoriété : pas de Gérard Depardieu comme dans *Les Misérables* (TF1, 2000), pas de Catherine Deneuve comme dans *Les Liaisons dangereuses* (TF1, 2003) ou de Jeanne Moreau comme dans *Les Rois maudits* (France 2, 2005). La série fait appel à des comédiens de théâtre peu connus du grand public français et si Jérôme Robart, interprète du commissaire, ne fait désormais plus qu'un avec son personnage, il est évidemment loin de bénéficier d'une notoriété internationale...

Et pourtant... En dépit de tous ces handicaps, selon la Compagnie des Phares et Balises²⁰, la série *Nicolas Le Floch* se vend plutôt bien à l'étranger, pour une série française, pour une série historique de surcroît. Elle se vend d'ordinaire par saison mais la Géorgie, la Tchéquie et le Japon ont acheté toute la série. La Russie et la plupart des pays de l'Europe de l'est (Ukraine, Tchéquie, Pologne...) en sont très friands mais elle s'est aussi exportée en Amérique latine, en Afrique et

en Chine ! En revanche, les pays qui nous sont le plus proches par la géographie et la culture – le paradoxe n'est qu'apparent, nous y reviendrons – sont aussi les plus réfractaires : pas d'achat de la série en Europe de l'Ouest (Allemagne, Italie, Espagne²¹) ou au Royaume Uni. Il convient néanmoins de préciser avant de s'étonner outre mesure que ces pays sont des territoires télévisuels d'accès difficile pour toute production étrangère et, en dehors de quelques notables exceptions, ils continuent de privilégier les productions nationales. Quant aux Etats-Unis, on se doute bien qu'une production télévisuelle française n'a guère les moyens de franchir l'Atlantique.

Bien entendu, ce relatif succès international doit être contextualisé en termes de diffusion et de réception pour être évalué à sa juste valeur. En Afrique francophone, les chaînes publiques se voient offrir les épisodes par l'intermédiaire de Canal France International qui promeut les produits culturels français, sous l'égide des ministères de la Culture et des Affaires étrangères. Et si en Ukraine et Tchéquie, ce sont de grandes chaînes publiques qui diffusent la série à des heures de grande écoute²², la plupart des diffuseurs de la série à l'étranger sont des chaînes à vocation plutôt culturelle et à public parfois restreint. Au Japon, Mystery Channel est une chaîne qui propose régulièrement des séries d'auteur à un public exigeant. Au Brésil, Globo 7 est une chaîne thématique plutôt spécialisée dans les séries européennes. En Russie, Kultura est une chaîne publique à vocation culturelle, type ARTE. En Pologne, c'est une chaîne à vocation internationale (une sorte de TV5 en polonais) qui assure la diffusion. En Chine, c'est CCTV « Double V », un réseau de chaînes spécialisé dans le documentaire, qui a acheté la série. En Amérique latine hispanophone, la série est distribuée par Europa Europa, une chaîne européenne basée en Argentine et, au Québec, par une chaîne internet, filiale de Radio Canada qui cible un public plus jeune. On le voit, si *Variety* peut saluer, fait rarissime dans ce journal, « a fine time for gallic crime »²³, en associant *Nicolas le Floch* à une autre série policière en costumes, *Les Petits meurtres d'Agatha Christie* (France 2, série en cours depuis 2009), il n'en reste pas moins qu'on reste dans les limites de diffusion propres à une *high production value*...

Le paradoxe patrimonial

Quoi qu'il en soit, quels sont donc les arguments de vente de cette série à l'étranger ? Bien entendu, elle n'échappe pas totalement aux phénomènes de standardisation des produits internationaux et les multiples séductions de son hybridation générique sont évidentes. Mais il semble bien que les raisons majeures de son internationalisation soient à chercher du côté de ce qui pouvait apparaître comme son handicap majeur : cette « french touch » qui fait d'elle l'ambassadeur idéal d'une France en grande partie fantasmée.

Cette série historique emprunte les chemins assez bien balisés du genre policier et l'on peut d'ailleurs remarquer que, pour sa diffusion française, France 2 a choisi d'inscrire cette série dans sa case « polar » du vendredi soir là où elle aurait pu jouer la carte plus prestigieuse, mais plus hasardeuse en termes d'audience, du téléfilm de prestige « en costumes », chaque épisode de 90 ou 100 minutes ayant un format plus proche de celui des téléfilms unitaires que de celui des numéros des séries policières²⁴. Chaque enquête se termine, dans la tradition du policier à énigme, par la confrontation devant le commissaire et son adjoint des suspects et des témoins et/ou victimes. Mais, modernité policière et... audiovisuelle oblige, nos policiers ont souvent recours à

des méthodes d'investigation et de résolution des énigmes qui outrepassent assez largement les moyens qui devaient être ceux de la police de Louis XV. Nous l'avons déjà évoqué brièvement, Le Floch et ses collaborateurs – dans la série bien plus encore que dans les romans de Jean-François Parot – inventent la médecine légale en pratiquant force « ouvertures » du corps des victimes et de nombreuses scènes de réflexion collective entre le bourreau Sanson, le chirurgien Semacgus et Le Floch se déroulent dans la « basse-geôle » du Châtelet : la victime, allongée sur une table d'examen, est soumise aux investigations de nos « experts ». On voit bien ici comment cette série si *française* à bien des égards paie sa dette au modèle américain dominant en matière de série policière depuis une dizaine d'années : Nicolas Le Floch, commissaire au Châtelet, c'est aussi un « expert » au temps des Lumières²⁵.

Les enquêtes criminelles du commissaire Le Floch sont en règle générale menées en parallèle, au point d'être parfois inextricablement mêlées, aux « affaires extraordinaires » que le marquis de Ranreuil – c'est l'identité aristocratique de Nicolas Le Floch – doit conduire à bien pour assurer la sécurité du royaume ou réparer les maladroites de la souveraine (comme dans l'épisode « franchisé » *La Larme de Varsovie* (saison 3-I). Dans *L'affaire Nicolas le Floch* (saison 2-II), le commissaire est envoyé en mission secrète chez l'ennemi anglais et au début du dernier épisode diffusé à ce jour, *Le Sang des farines*, il rentre de Vienne. En liaison avec le Secret du Roi – le service secret de Sa Majesté – ou parfois contre lui, le commissaire se fait volontiers agent secret et la série nous propose des variations qui la tirent vers le genre de l'espionnage. Il faut ajouter à cela les séductions du genre « cape et d'épée », avec les duels et combats multiples que la série propose au fil des épisodes – avec notamment dans *Le Dîner de gueux* (saison 4-I) le recours au modèle du bandit au grand cœur ou du bandit d'honneur popularisé par le cinéma et la télévision des années soixante²⁶. Les influences cinématographiques sont aussi évidentes dans l'esthétique volontiers « gothique » de certains épisodes et la série ne cherche pas à cacher la dette qui est la sienne envers *Sleepy Hollow* (1999) : le commissaire Le Floch a emprunté sans réelle vergogne la redingote noire de l'inspecteur Crane du film de Tim Burton. De son côté, *Le Fantôme de la rue Royale* convoque un fantastique très marqué par l'esthétique des films hollywoodiens du type *L'Exorciste* (William Friedkin, 1973) tandis que *Le Sang des farines* mobilise une horreur davantage dans la tradition du romantisme noir : victimes séquestrées et enchaînées, sombres souterrains, monstres errants...

L'« hybridité » générique dont nous venons de faire état et qui est, de manière un peu inattendue, « une caractéristique essentielle des fictions patrimoniales, ce qui fait leur complexité et leur richesse »²⁷, explique que, loin de se laisser enfermer dans le carcan de leur cadre diégétique historique d'origine, elles font preuve d'une plasticité étonnante qui leur permet de séduire des publics aux motivations diverses, bien au-delà du cercle initial des amateurs d'histoire. Néanmoins, leur principal argument de vente à l'étranger semble bien résider dans ce qui constitue leur essence première : *leur capital patrimonial*. C'est là, plus que dans la plasticité générique dont nous venons de faire état, que réside, de manière assurément quelque peu paradoxale, leur force de conviction et de pénétration du marché à l'international. Non pas comme vecteur d'histoire mais comme vecteur de mythologie. Les *heritage films* britanniques ont connu et connaissent encore en France un succès certain : un récent cycle « Jane Austen » sur ARTE avec notamment le téléfilm de Simon Langton (1995, BBC) en est la démonstration renouvelée. Sans aucun doute proposent-ils, aux yeux des Britanniques eux-mêmes mais aussi des Français, la représentation d'une Angleterre

éternelle, et éternellement rêvée. De la même façon, *Nicolas Le Floch*, « finding innovative ways to meld US or Brit fictions templates with a French sense of place, taste and art »²⁸, a su incarner une *french touch* qui séduit et fait rêver les Japonais ou les Brésiliens d'une France également *éternelle*. Versailles et ses splendeurs, les masques d'une fête galante perpétuelle, l'élégance française qui fait que l'on tue aussi bien et avec autant d'élégance avec une épée ou un bon mot, tout cela est *so french*... Loin de s'enfermer dans une identité nationale qui pourrait restreindre sa diffusion dans une *francité* embarrassante, la série joue le rôle d'« ambassadeur culturel »²⁹ de la culture française, comme le *heritage film* le fait pour la culture britannique. Mais ce n'est pas la complexité de la politique française dans les années qui précèdent la Révolution, ni la véracité historique éventuelle du contexte des intrigues, qui intéressent le téléspectateur, mais l'image rêvée, idéalisée et forcément réductrice, de l'Ancien Régime avec ses fastes finissants et son inconscience aristocratique si touchante, dans le contexte du progrès des idées des Lumières, représentées dans la série plutôt par Bourdeau que par l'aristocratie Ranreuil-le Floch mais réduites elles-aussi à quelques images d'Epinal sur la misère du peuple et l'arrogance des puissants. Alors, tout cela n'est-il que malentendu et superficialité ? Pas forcément : c'est là le rôle de cet « art du lieu commun » dont parle Anne Cauquelin³⁰ qui, dans ses approximations, voire ses réductions, nous permet de nous (re)constituer une culture commune³¹ et d'exporter à l'étranger une image nationale dessinée à grands traits mais gratifiante.

Cette fascination pour un monde qui se meurt avec tant d'élégance ne peut néanmoins fonctionner véritablement qu'à une certaine distance : nos proches voisins européens – nous l'avons précédemment noté – ne sont guère séduits d'ordinaire par les séries étrangères. Pourraient-ils l'être davantage par celle-ci qui déploie des séductions qui ne leur sont que trop familières pour vraiment les surprendre ? Ils sont assurément moins attirés que nos lointains cousins d'Amérique ou d'Asie par les éclats de « Lumières » qu'ils revendiquent pour partie ou par des soubresauts d'une histoire qu'ils ont partagée, et parfois à leur corps défendant. Versailles est évidemment bien plus exotique pour un Japonais que pour un Anglais, un Allemand ou un Italien...

Il resterait à déterminer comment cette production télévisuelle *so french*, qui ne se vend finalement pas si mal, est véritablement *reçue* dans les différents pays où elle s'exporte. Nous l'avons déjà laissé entendre, il est difficile d'avoir des informations très précises sur la programmation de la série dans ses pays d'accueil, sans compter que « les enjeux d'une bonne programmation sont [...] très différents d'un pays à l'autre car les habitudes et les usages sociaux et culturels sont eux-mêmes très différents »³² : comment dès lors apprécier à sa juste valeur le cadre de programmation ? Nous avons déjà signalé que cette série est diffusée sur des canaux essentiellement réservés à un public plutôt choisi. Mais est-elle programmée en *prime time* ou à des horaires tardifs ou peu porteurs en termes d'audience ? Est-elle présentée comme une production exceptionnelle ou un produit de série ? Dans des soirées « thématiques » dans le genre de celles d'ARTE en France ou génériquement marquées (policier, histoire, ...) ? Et, en ce qui concerne les épisodes de la série, dans quel ordre, et avec quelle fréquence ou régularité, sont-ils diffusés, les achats se faisant le plus souvent par « saison » ? L'intégrité même de la série est-elle respectée ? On peut imaginer bien des aménagements locaux : découpage éventuel des épisodes dans des formats inédits, censure locale avec adaptations aux habitudes de représentation propres au pays d'accueil (au Japon, les scènes de nudité et de pilosité ne sont guère acceptées). Sans parler du traitement

de la langue des dialogues. Subissent-ils, que l'on ait recours au doublage ou au sous-titrage, les derniers outrages, les traducteurs se contentant d'une traduction très littérale dans la langue locale contemporaine ? S'efforcent-ils au contraire de trouver des équivalences au français archaïque de la version originale ? Ce sont là quelques-unes des questions – sans parler, évidemment, de la question centrale de l'audience et, surtout, de la satisfaction du public – auxquelles il faudrait pouvoir répondre avant de se prononcer véritablement sur le succès international de la série, mais cela exige de minutieuses enquêtes de terrain, qu'il n'est pas aisé de conduire. De nouvelles « missions extraordinaires » s'imposeraient assurément pour vérifier que *Nicolas Le Floch*, comme la plupart des fictions patrimoniales, a bien, paradoxalement, la « capacité à conjuguer des niveaux différents d'identité (locale, régionale, internationale) »³³.

- 1 Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision explore le temps. L'histoire au petit écran*, Fayard, Paris 2000, p. 84.
- 2 Et il est vrai qu'il s'agit là d'une production diffusée d'abord sur la chaîne américaine Showtime.
- 3 Néanmoins, sur les 10 épisodes produits à ce jour, seuls 6 sont des adaptations. Les épisodes des saisons 3 et 4 reposent sur des scénarios originaux du scénariste et adaptateur Hugues Pagan, le personnage ayant été « franchisé ». Néanmoins, la saison 5 en revient à des adaptations des romans de Parot.
- 4 Les romans de Jean-François Parot sont publiés aux éditions Lattès et connaissent un succès grandissant.
- 5 Les Sanson ont effectivement assumé les « basses œuvres » du royaume de France pendant plusieurs générations.
- 6 Cf. Sabine Chalvon-Demersay, *Petits rôles, silhouettes et figurants : notes de tournage*, dans Pierre-Jean Benghozi, Thomas Paris (sous la direction de), *Howard Becker et les mondes de l'art*, Ecole Polytechnique Eds, Paris 2012, pp. 85-99.
- 7 Les deux derniers épisodes diffusés en février et mars 2013 ont attiré respectivement 2,8 et 2,4 millions de téléspectateurs, ce qui ne représente qu'environ 10% des téléspectateurs présents à ce moment-là devant leur poste de télévision. Une « PDA » que France télévisions juge tout à fait insuffisante pour une série aussi chère.
- 8 Sylvain Merle, « Nicolas Le Floch joue sa tête », *leparisien.fr*, 1 mars 2013, <http://www.leparisien.fr/tv/serie-nicolas-le-floch-joue-sa-tete-01-03-2013-2608487.php>, dernier accès 12 juin 2013.
- 9 De 1764 à 1767, un prédateur – un loup monstrueux vraisemblablement – tue plus d'une centaine de personnes, essentiellement des femmes et des enfants, et en mutile des dizaines d'autres dans les provinces du Vivarais et du Gévaudan.
- 10 Pierre Beylot, Raphaëlle Moine, *Introduction*, dans Id. (sous la direction de), *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran. Contours et enjeux d'un genre intermédiaire*, Presses universitaires de Bordeaux, Pessac 2009, p. 16.
- 11 *Ibidem*.
- 12 Lydia Martin, *L'Angleterre de Jane Austen à l'écran : représentation et idéologie*, dans Jeanne-Marie Clerc (sous la direction de), *Cinéma, littérature, adaptations*, Editions du CERS, Montpellier 2009, p. 175.
- 13 *Ibidem*.
- 14 A ce sujet, cf. Bernard Papin, « La fiction patrimoniale de divertissement. Promesses et modalités rhétoriques d'une hybridation générique », dans *Télévision*, n° 4, avril 2013, pp. 13-28.
- 15 A ce sujet, cf. Pascale Arizmendi, « *Nicolas Le Floch* », *le Tableau de Paris de Jean-François Parot*, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan 2010.
- 16 *Télérama*, n° 3067, *Télérama.fr*, 28 octobre 2008.
- 17 Séverine Barthes, *Production et programmation des séries télévisées*, dans Sarah Sepulchre (sous la direction de), *Décoder les séries télévisées*, De Boeck, Bruxelles 2011, p. 47.

- 18 Pierre Beylot, Raphaëlle Moine, *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran. Contours et enjeux d'un genre intermédiatique*, cit., p. 21.
- 19 Cet organisme de régulation de l'audiovisuel français impose le respect d'une « signalétique » destinée à protéger le jeune public d'images trop violentes ou sexuellement explicites.
- 20 La plupart des informations concernant la vente à l'étranger de la série nous ont été fournies par Yasmine Benkiran qui s'occupe de la diffusion internationale de la série au sein de la Compagnie des Phares et Balises et qui a bien voulu nous accorder un entretien à ce sujet. Qu'elle en soit ici chaleureusement remerciée.
- 21 En Espagne, cependant, la chaîne FORTE, qui réunit plusieurs chaînes régionales, pourrait prochainement diffuser la série.
- 22 Il est néanmoins très difficile d'avoir des certitudes sur ce point, sauf à enquêter de manière plus précise dans les pays concernés.
- 23 John Hopewell, « It's a fine time for gallic crime », dans *Variety*, n° 11, 2 février 2009, p. 26.
- 24 A l'origine, les épisodes avaient néanmoins été conçus pour être diffusés en deux parties de 50 minutes environ.
- 25 Cf. Hélène Monnet-Cantagrel, « Le Châtelet, déjà un *crime lab* », communication dans le cadre de la journée d'études « Fiction policière historique et série télévisée : Nicolas Le Floch, un 'expert' au temps des Lumières », Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 22 mars 2013, à paraître.
- 26 Que l'on songe par exemple au personnage de La Griffé qui fait irrésistiblement penser au héros du *Cartouche* de Philippe de Broca (1962).
- 27 Pierre Beylot, Raphaëlle Moine, *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran. Contours et enjeux d'un genre intermédiatique*, cit., p. 20.
- 28 John Hopewell, « It's a fine time for gallic crime », cit., p. 26.
- 29 Lydia Martin, *L'Angleterre de Jane Austen à l'écran : représentation et idéologie*, cit., p. 175.
- 30 Anne Cauquelin, *L'Art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Paris, Seuil 1999.
- 31 Cf. Bernard Papin, *Introduction*, dans Id. (sous la direction de), *Images du Siècle des Lumières à la télévision. Construction d'une culture commune par la fiction*, De Boeck/INA, Bruxelles 2010, pp. 9-21.
- 32 Séverine Barthes, *Production et programmation des séries télévisées*, cit., p. 62.
- 33 Pierre Beylot, Raphaëlle Moine, *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran. Contours et enjeux d'un genre intermédiatique*, cit., p. 20.