Biens Symboliques / Symbolic Goods

Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées

6 | 2020

Faire (de) la télévision

L'Europe transnationale

Fictions télévisuelles, réseaux de coproduction et rencontres culturelles par médias interposés

Transnational Europe. TV-drama, Co-Production Networks and Mediated Cultural Encounters

Europa transnacional. Series, redes de coproducción y contactos interculturales mediáticos

Ib Bondebjerg

Traducteur : Dario Rudy et Séverine Sofio

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bssg/430>

DOI : 10.4000/bssg.430

ISSN : 2490-9424

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Référence électronique

Ib Bondebjerg, « L'Europe transnationale », *Biens Symboliques / Symbolic Goods* [En ligne], 6 | 2020, mis en ligne le 30 avril 2020, consulté le 04 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/bssg/430> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bssg.430>

BIENS
SYMBOLIQUES
SYMBOLIC
GOODS

PRESSES
UNIVERSITAIRES
DE VINCENNES

BIENS
SYMBOLIQUES
Revue de sciences sociales
sur les arts, la culture et les idées

A Social Science Journal
on Arts, Culture and Ideas
SYMBOLIC
GOODS

n° 6 / 2020

Faire (de) la télévision

L'audiovisuel vu par les sciences sociales

Making TV
Social Science Perspectives
on Television and the Media

PRESSES
UNIVERSITAIRES
DE VINCENNES

L'Europe transnationale

Fictions télévisuelles, réseaux de coproduction et rencontres culturelles par médias interposés

Ib Bondebjerg

traduction | translation
Dario Rudy & Séverine Sofio

Cet article est une traduction française réduite et remaniée de l'article paru en accès ouvert sous le titre « [Transnational Europe : TV-Drama, Co-production Networks and Mediated Cultural Encounters](#) » (Palgrave Communication, juin 2016). Nous remercions l'auteur et l'éditeur d'avoir autorisé cette réédition en français.

Historiquement, il est avéré que les frontières de l'Europe n'ont jamais été ni très solides ni permanentes. Il suffit de regarder des cartes montrant [l'évolution des frontières au fil du temps](#) pour voir les empires s'implanter puis décliner, et assister à l'apparition et la disparition de nations sous différentes formes. Si l'on vit dans l'un des États-nations européens contemporains, on peut avoir l'impression d'appartenir à une société aux frontières culturelles et sociales clairement définies et dominée par une langue et une culture spécifique. Pourtant, les États-nations ne sont guère stables, et l'Union européenne telle que nous la connaissons aujourd'hui est le produit d'une construction transnationale très récente. Fondée en 1957, l'UE peut être vue comme une réaction

à deux guerres mondiales qui ont sinon détruit, du moins menacé de modifier durablement le continent européen. Même après 1957, l'Europe a été déchirée par des conflits, tels que la division Est-Ouest. Plusieurs changements notables et violents s'y sont produits après la chute du communisme, et de nouvelles nations ont émergé. De nos jours encore, l'Europe apparaît comme un projet en constante évolution et menacé de dissolution.

Par ailleurs les échanges culturels au niveau local, national et mondial se confondent aujourd'hui avec la communication et la diffusion des médias par voie numérique ou électronique. Les rencontres culturelles par médias interposés sont devenues centrales dans les échanges transnationaux entre individus, États-nations et institutions. Comme l'explique Klaus Eder, « il nous faut analyser les histoires et les relations sociales constituées par le partage de ces histoires pour saisir la façon dont s'imbriquent, sur le plan cognitif, l'édification de frontières et la construction d'identités collectives » (Eder 2006 : 257).

1. Communautés imaginées et mondialisation culturelle

Si, plus que jamais dans notre histoire, nous sommes aujourd'hui confronté·e·s à des informations, des images et des histoires qui sont extérieures à notre communauté locale-nationale, le local et le national continuent néanmoins de jouer un rôle déterminant. Benedict Anderson (2006) a formulé le concept de « communautés imaginées » dans un livre où il essayait de comprendre l'origine et la diffusion du nationalisme. Il y pointait le rôle de la littérature, de l'art et d'autres formes culturelles dans la formation de ce qu'il appelle « les récits identitaires ». Son argument principal était qu'en dépit de représentations communes des identités nationales comme homogènes et imperméables au temps, ou *a minima* adossées à un socle identitaire stable dans un monde en évolution, les États-nations sont en réalité tout sauf homogènes. Ainsi les « récits identitaires », qui s'expriment actuellement à travers des supports médiatiques modernes comme les séries télévisées par exemple, nourrissent la formation d'une communauté imaginée ou d'une forme d'identité culturelle nationale. Il arrive que les fictions télévisées contemporaines (séries policières, etc.) traitent directement des conflits sociaux ou politiques contemporains, tandis que les séries historiques peuvent le faire en jouant sur l'effet « dépayasant » de l'histoire et sur les différences entre passé et présent. Cependant, comme tout récit national dans une certaine mesure, les fictions télévisées s'inscrivent dans l'espace de cette communauté imaginée, enracinée dans le local, le national, le régional mais aussi dans la mondialisation.

D'autres émissions télévisées jouent un rôle dans les rencontres culturelles sur le plan médiatique. C'est le cas par exemple du concours de l'Eurovision qui a une longue histoire désormais ; la Ligue des champions ou d'autres championnats européens de football ou de handball en sont d'autres exemples. Ce que nous offrons ces émissions de sport ou de divertissement, ce sont

des rencontres culturelles ritualisées, riches d'une imagerie et d'une dramaturgie nationale et symbolique, qui jouent d'ailleurs probablement un rôle primordial dans notre perception des autres Européen·ne·s (voir notamment Tomlinson *et al.* 2011). Il en va de même pour des émissions plus factuelles, comme les actualités et les documentaires. L'absence de véritable journal transnational européen a d'ailleurs souvent été vue comme l'un des freins à la constitution d'une sphère publique européenne (voir Koopman & Statham 2010 :125 sq ; Kaitatzi-Whitclock 2005).

Fig. 1. 1864

Annonce de diffusion de la série au Danemark sur la chaîne DR (2014).

Source : [Wordpress](#)

Les récits médiatiques que sont les séries (ou les films) participent de cette communauté imaginée au sens où ils sont vus en majorité par un public national : on en discute sur d'autres supports médiatiques et dans les conversations quotidiennes (Edensor 2002). Au Danemark, lorsque la principale chaîne de service public [DR](#) diffuse ses productions originales comme la

série politique *Borgen* (2010-2013), la série policière *The Killing* [*Forbrydelsen*] (2007-2012) ou la série historique *1864* (2014) en *prime time* le dimanche soir, celles-ci bénéficient d'une part d'audience généralement comprise entre 60 et 85 %. Ces séries deviennent « ce dont tout le monde parle » : théories et opinions à leur sujet circulent autant dans les médias traditionnels ou sur les réseaux sociaux que dans la vie quotidienne, à la maison ou au travail. Au Danemark, elles deviennent effectivement des rencontres culturelles par médias interposés, car elles traversent les segments de public, les différences culturelles et sociales et font ainsi de la société et de la culture danoise une communauté imaginée (Redvall 2013 ; Bondebjerg & Redvall 2015a, b). Or ces séries, qui sont parfois des coproductions internationales sur le plan économique tout en s'inscrivant clairement dans un cadre national sur le plan créatif, bénéficient à la fois d'une distribution et d'une reconnaissance internationales. C'est là le signe d'une évolution des processus transnationaux tendant vers l'abaissement des frontières en matière de circulation des fictions télévisées en Europe.

Pourtant, les travaux de Michael Billig (1995) notamment sont revenus sur la force persistante du cadre national, en matière culturelle et médiatique, en Europe aujourd'hui – et ce, en dépit même du fait que nos sociétés soient plus intégrées et mondialisées que jamais. Or, en montrant à quel point il y a de l'universel dans chaque particularisme national, Billig met aussi en lumière l'existence d'un espace culturel profondément transnational, caractéristique des sociétés qui sont mondialisées par médias interposés, c'est-à-dire des sociétés contemporaines où les récits nationaux circulent largement par-delà les frontières et où se développent par conséquent des partenariats culturels avec d'autres pays. Dans tout cela, on pourrait voir l'effet de l'augmentation – voulue par l'Union européenne – du nombre des coproductions transnationales qui finissent par susciter elles-

mêmes un public transnational. Pour expliquer la construction des communautés imaginées en Europe depuis 1945, on peut aussi, paradoxalement, évoquer le rôle primordial qu'ont joué le cinéma et la télévision des États-Unis : l'Europe, en effet, a été fortement marquée par une longue tradition de contacts avec la culture médiatique états-unienne, au point que les images de l'*American way of life* ont été parfaitement intégrées dans tous les imaginaires nationaux européens¹.

Cette mondialisation culturelle et ces types de rencontres culturelles transnationales s'inscrivent dans ce que décrit l'anthropologue Arjun Appadurai (1996). À la différence d'autres universitaires qui se sont intéressés à la mondialisation et aux médias en adoptant des perspectives très critiques vis-à-vis de l'ascendance des médias et de l'homogénéisation qui en est la conséquence (Herman & McChesney 1997 ; Miller *et al.* 2005), Appadurai voit les rencontres culturelles par médias interposés comme des *changements de cap potentiels*, les scénarios possibles d'une nouvelle vie. Pour lui, la mondialisation, c'est notamment la mobilité des individus, des groupes, des technologies, des biens, de l'argent et du pouvoir, mais c'est aussi le rôle des médias à l'échelle globale. Sa position ne se limite pas à observer les structures de pouvoir et de domination : il souligne également le travail de l'imagination et de la communication comme des traits essentiels des sociétés, des cultures et des sujets modernes. Ascendance des médias et homogénéisation sont certainement des caractéristiques de la mondialisation, mais Appadurai met aussi en avant le pouvoir de transformation des récits et des imaginaires qui circulent grâce aux médias. La mondialisation a bien des dimensions et des effets tantôt positifs tantôt négatifs, mais Appadurai s'intéresse

1. [NdT] Sur ce point, on se permet de renvoyer au travail collectif majeur effectué autour de l'histoire de la télévision européenne, présenté dans Bondebjerg *et al.* 2017.

spécifiquement à ses aspects culturels, c'est-à-dire à ce qu'il se passe quand des publics sont exposés à des contenus médiatiques étrangers à leur culture nationale. L'intégration européenne est un exemple de partenariat entre États-nations indépendants. Mais là où Appadurai parle de la « sphère publique diasporique » créée à l'échelle mondiale par les médias modernes, le discours médiatique sur la sphère publique en Europe, souvent centré sur la question du déficit démocratique, est souvent pessimiste ou, au mieux, vaguement optimiste (Fossum & Schlesinger 2007 ; Koopmans & Statham 2010 ; Risse 2010). Les médias en Europe et leur public restent, de toute façon, ancrés au niveau national, tandis que les réseaux transnationaux de production et de distribution se développent lentement. Au cinéma et à la télévision, rares sont les histoires qui reflètent la diversité culturelle de l'Europe qu'un slogan optimiste décrivait pourtant, il y a peu, comme « *l'unité dans la diversité* ». La stratégie et l'orientation des entreprises et des institutions européennes se limitant généralement à l'échelle nationale, c'est donc encore les États-Unis qui nous fournissent, à nous, Européen-ne-s, le cadre culturel et médiatique partagé le plus large.

2. Politique culturelle de l'UE et processus transnationaux

Dès 1950, la télévision s'est organisée indépendamment de l'UE au sein de l'Union européenne de radio-télévision ([UER](#)), mais ce n'est qu'en 1980 qu'une véritable politique culturelle et médiatique se développe en Europe. La culture est *a priori* un domaine politique sensible, puisque c'est là que les États-nations affirmeraient leur indépendance avec le plus de force. Ce scepticisme envers la possibilité d'une politique culturelle transnationale européenne se retrouve dans les études de l'[Eurobaromètre](#) notamment, qui

interrogent l'attachement de la population de l'UE à une identité nationale ou à un sentiment européen.

Or la politique culturelle et médiatique menée par l'UE, comme la recherche sur ces questions, font l'objet d'un débat autour de ce que pourraient être les mesures à mettre en œuvre pour développer une identité européenne plus inclusive. Smith (1992), par exemple, ne pense pas qu'une culture européenne puisse transcender les différentes cultures nationales : celles-ci sont toujours aussi – sinon plus – fortes que les tendances vers des formes culturelles et identitaires cosmopolites. Pour lui, l'Europe ne sera donc jamais qu'une « famille de cultures » (1992 : 67), c'est-à-dire la somme des similitudes et des différences culturelles nationales. D'autres, comme Sassatelli (2009), estiment que les politiques, les programmes et les activités produites à la fois par l'UE et par le Conseil de l'Europe depuis les années 1970 ont produit un certain effet à long terme. Ces programmes – dont l'acmé, en quelque sorte, est [le programme-cadre Europe Créative](#), mis en place en 2010 – ont fini par s'articuler aux politiques nationales et créer un nouvel espace culturel et médiatique transnational.

L'instauration, en 1982, par le Conseil de l'Europe d'un [Comité directeur sur les médias et la société de l'information](#) (Collins 2002 :12) et le lancement, en 1984, de la directive [Télévision sans frontières](#) trouvaient leur origine à la fois dans des préoccupations économiques liées à la concurrence sur le marché intérieur, et dans des préoccupations culturelles, liées à une perception large du rôle des médias au niveau national et transnational. L'UE est une organisation politique, et cette décision a souvent été décrite comme le produit d'une tension entre l'idéologie néolibérale et une idéologie de centre gauche davantage orientée sur la culture et les services publics. L'[UER](#), comme porte-parole d'un service public de la culture en Europe, fut l'une des voix importantes de ce débat, avant que ne soit créée l'Association des télévisions commerciales européennes ([ACT](#)). Les résultats de la politique menée ces trente dernières années montrent une tendance claire vers le

développement d'un secteur télévisuel transnational européen, ce qui (pour reprendre Delanty & Rumford 2005) confirme les intuitions de Sassatelli (2009 : 69) qui avait envisagé de tels processus de transformation multidimensionnelle vers l'émergence de politiques et de réseaux à l'échelle transnationale – c'est-à-dire vers une certaine forme d'eupéanisation – au-delà même du cadre institutionnel de l'UE.

Fig. 2. *Lilyhammer* (*Lillehammer*)
Affiche à Times Square (New York) en 2012.
Source : Daniel Afanador via [Wikimedia Commons](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lilyhammer_NY.jpg)

3. Télévision et réseaux transnationaux européens

En février 2016, [Mediawatch](http://mediawatch.dk), une revue danoise, en ligne, consacrée aux médias, faisait état de deux informations significatives des nouveaux schémas de partenariat transnationaux en matière de télévision. [Un premier article](#) commentait l'intention de [HBO Nordic](#) de créer des séries télévisées originales pour le marché nordique, en une extension de la stratégie de HBO Europe. Chaîne satellite états-unienne devenue une protagoniste dominante du marché télévisuel mondial, HBO développe désormais une politique visant à s'enraciner sur des marchés régionaux spécifiques, en raison de l'importance des contenus locaux pour se créer une audience et faciliter son entrée sur des marchés nationaux en Europe ([Mediawatch](#), 2016). Allan Mathson, directeur de [Nordisk Film](#), une importante société de production scandinave originaire du Danemark, s'est immédiatement saisi de la proposition en essayant de se positionner comme un partenaire possible. L'article évoque d'ailleurs le fait que Netflix a déjà participé dans plusieurs pays à la production de contenus locaux, à l'instar de la série [Lilyhammer](#) (2012) coproduite en Norvège avec la chaîne publique NRK ; la série [Rita](#) (2012) coproduite au Danemark avec TV2 ; ou la série [Marseille](#) (2016) en France.

Acteur émergent sur le marché européen, la chaîne britannique [Sky](#), de même, mène une politique très agressive, coproduisant des séries à la fois avec ARD en Allemagne et avec la Rai en Italie. Ces différents cas illustrent l'existence de nouvelles structures de partenariat entre acteurs locaux et internationaux, mais également entre chaînes de service public et plateformes commerciales. On observe, en outre, une tendance à la fusion ou à l'intégration de différentes sociétés de production de cinéma et de télévision. La concurrence mondiale oblige de plus en plus systématiquement les acteurs européens de l'audiovisuel en Europe – plateformes, chaînes ou sociétés de production, auparavant habituées à

travailler de façon autonome – à développer des collaborations transnationales. On le voit illustré dans [un second article de Mediawatch](#) (2016) où il est question du partenariat noué entre Nordisk Films et BBC Worldwide. Il s'agit de la conséquence directe du succès des « polars scandinaves » [*Nordic noir*, en anglais] au Royaume-Uni. La BBC créait une nouvelle division commerciale : la BBC Worldwide Productions Nordic à Copenhague, comme elle l'avait déjà fait en France et en Allemagne, pour produire des programmes sous licence. Quoique ces programmes ne soient pas des fictions télévisées, cet engagement est un autre témoignage des évolutions structurelles et transnationales à l'œuvre dans le paysage audiovisuel européen.

La coproduction n'est cependant pas un phénomène nouveau pour le cinéma ou la télévision. Dans son livre *Network Nations* (2012), Michele Hilmes fait de l'histoire de la télévision britannique et états-unienne une histoire profondément transnationale : elle montre que, dans le prolongement de la culture radiophonique des années 1920, les États-Unis et le Royaume-Uni sont, après 1945, des nations télévisuelles en réseau. Pour Elke Weissman (2012), la négociation des différences nationales dans les fictions télévisées relève désormais d'un contexte transnational complexe. Elle pointe par exemple une intéressante contradiction (Weissman 2012 : 187) liée au fait que les fictions télévisées présentées, au moment de leur réception, comme des créations nationales, sont en fait souvent le résultat de coproductions transnationales au sein d'un réseau de pays. [...].

Fig. 3. *Bron* (*The Bridge*)
Couverture suédoise du DVD de la série.
© CDOn.com

La coproduction ne suppose pas nécessairement des interactions créatives profondes pour l'élaboration du récit, du montage, des personnages, des thèmes, etc. Certaines formes de coproductions peuvent conduire à la mise en place d'une écriture réellement transnationale à l'instar de ce qui a été fait sur la série suédo-danoise [The Bridge](#) [[Broen/Bron](#)] (2011), ou de son *remake* franco-britannique [Tunnel](#) (2013). Le polar est le genre dans lequel la coproduction européenne a conduit à des collaborations créatives transnationales relativement approfondies. La série policière transnationale [Euroflics](#) [[Eurocops](#)] (1988-1992), qui associait plusieurs diffuseurs (la ZDF [Allemagne], l'ORF [Autriche], la RAI [Italie], TVE [Espagne], Antenne 2 [France] et Channel 4 [Royaume-Uni]), proposait une structure narrative où chaque chaîne produisait des histoires locales et nationales, dans le même format, doublées dans les autres langues. La série avait une trame narrative commune, mais la cohésion créative globale restait limitée par le fait qu'il s'agissait de simples adaptations nationales du concept de départ et de la trame d'ensemble. Il y a cependant des exemples plus récents de séries policières plus « naturellement » transnationales, comme [Crossing Lines](#) (2013) ou [The Team](#) (2015) qui traitent d'une réalité transnationale : celle des enquêtes de police qui dépassent les frontières nationales. Se trouve ainsi justifiée la nécessité de travailler avec une équipe créative transnationale et des comédien-ne-s de différents pays sur un récit cohérent avec des personnages récurrents, un style et un montage commun, les intrigues épousant alors un cadre institutionnel authentiquement transnational. Toutefois, ces coproductions créatives qui impliquent au moins trois pays posent un certain nombre de difficultés, tant au niveau de la production que de la réception. Les différents styles nationaux en matière de direction ou de jeu des comédien-ne-s peuvent parfois entrer en collision, et on voit parfois ces fictions qualifiées d'*euro-puddings* dans les critiques ou les commentaires du public.

Fig. 4. *The Team*

Annonce de diffusion de la saison 2 de la série en France sur la chaîne Arte (2018).

Source : [Arte Service de Presse](#)

Dans le cas de *The Team*, on s'est efforcé d'éviter ce travers, en constituant une équipe de réalisation intégralement danoise, avec des comédien-ne-s danois-es, allemand-e-s et flamand-e-s. La série a rencontré un certain succès dans plusieurs pays et [fut bruyamment promue par l'UER](#) (l'association des télévisions publiques) comme la nouvelle forme de fiction télévisée européenne. Dans certains pays pourtant, la série fut tantôt qualifiée de « [désastre pan-européen](#) », tantôt d'« [europudding à succès](#) ».

Les coproductions, initiées par des sociétés de production et des chaînes, peuvent aussi revêtir une dimension davantage financière et technique que véritablement créative ou narrative. La série criminelle danoise [Forbrydelsen/The Killing](#) (2007-2012),

cofinancée par les chaînes SVT [Suède], NRK [Norvège], ZDF [Allemagne] et DR [Danemark], a par exemple été portée par une alliance transnationale de partenaires qui cofinancent quasi-systématiquement les fictions télévisées des uns et des autres. Toutefois, le scénario, la distribution et le tournage ont été principalement ancrés dans un seul pays, et ce en dépit du fait que l'histoire racontée était, elle, largement transnationale.

La hausse du nombre de coproductions européennes depuis 2000 a eu pour corollaire l'élargissement de l'audience des séries coproduites, à la fois au niveau européen et mondial. En effet, on constate une augmentation assez forte de la présence des séries télévisées européennes sur les chaînes européennes, notamment en *prime time* (20h-22h30).

D'après les statistiques rassemblées par André Lange pour l'année 2013 (Lange 2015), les fictions non nationales européennes occupent une part de 21 % des fictions diffusées dans les pays de l'UE – un chiffre que l'on peut comparer aux 33 % de programmes nationaux et aux 46 % de programmes non européens, c'est-à-dire états-unis. Ces chiffres mêlent tous les programmes de fictions télévisées, pas seulement les séries. Si l'on se concentre uniquement sur ces dernières, la part des séries nationales et d'origine européenne croît, tandis que la part des séries états-unienues régresse. Cette tendance s'observe en particulier sur la tranche du *prime time* : les séries nationales et européennes y ont été davantage diffusées que les séries américaines depuis 2005. C'est le cas au Danemark par exemple entre 2005 à 2014 : la part des séries télévisées nationales et européennes (rediffusions comprises) est nettement en hausse, et la tendance est indéniable pour la case du *prime time*.

Le Danemark, comme le reste de la Scandinavie, dispose d'une très forte culture de service public : quelques chaînes télévisées publiques dominent le paysage audiovisuel, ce qui explique sans doute l'importance des séries nationales/européennes. Le même

constat peut y être appliqué pour le cinéma, que ce soit au niveau des réseaux de coproduction ou au niveau de la réception des films. Mais ce qui est valable en Scandinavie l'est également pour le reste de l'Europe : ce sont les chaînes de service public qui offrent le plus grand nombre de rencontres culturelles par médias interposés – ici, grâce à des séries télévisées issues d'autres pays européens.

Un phénomène comme le soudain succès international du polar scandinave n'est pas directement visible dans les statistiques générales. Mais bien des commentateurs (comme Weissman 2012) ont noté la tentative récente des diffuseurs britanniques soit d'investir dans davantage de productions étrangères originaires d'Europe, soit d'en importer, pour des raisons liées à la fois à la mondialisation et à la dérégulation à l'échelle nationale – plusieurs chaînes se disputant désormais le public britannique. La série coproduite [Les Enquêtes de l'inspecteur Wallander](#) [[Wallander](#)] (version suédoise 2005-2013, *remake* britannique en 2008) en est un exemple, même si elle fut d'abord diffusée dans sa version suédoise avant de faire l'objet d'une adaptation britannique. Sont également importées de plus en plus de séries télévisées originales, scandinaves et européennes, qui sont des coproductions de grande ampleur, telles que la série française [Engrenages](#) [[Spiral](#), en anglais] (2005), la série flamande [Salamandre](#) [[Salamander](#)] (2012-2015), les séries danoises *The Killing* [[Forbrydelsen](#)], *Borgen*, [Les Héritiers](#) [[The Legacy](#)] (2014) et *1864*, ou encore des coproductions scandinaves comme *The Bridge* [[Broen/Bron](#)]. Si ces séries n'atteignent qu'un public très minoritaire sur BBC 4, Weissman (2012 : 190 sq) perçoit néanmoins leur arrivée comme le signe d'un besoin de diversification, hors des traditions dominantes anglo-américaines.

4. Patrimoine européen et rencontres transnationales par médias interposés

Si le polar est, semble-t-il, un genre qui s'exporte bien, on imagine souvent que les fictions contemporaines ou historiques sont moins susceptibles d'attirer du public hors de leur région d'origine. Cette idée est pourtant infirmée par les données empiriques rassemblées et analysées par le programme [MeCETES](#)² sur les publics et la réception des fictions historiques britanniques dans d'autres pays, dont le Danemark. Tous les chiffres montrent qu'à l'échelle nationale, les séries historiques sont très populaires. Au Danemark, la liste des dix séries télévisées les plus regardées depuis 2005 comprend trois séries historiques, et l'une d'entre elles, *Kroniken* [*Better Times*] (2004-2007), est en première position, avec une part de marché moyenne de 85 % lors de ses diffusions³.

Même la plus récente des séries historiques danoises, *1864*, qui a suscité un débat politique et historique très animé au Danemark et a pourtant eu un succès certain, avec une part d'audience d'environ 51 % et une moyenne de 1,3 million de spectateurs par diffusion, a été exportée vers 21 pays – soit 20 pays européens fort différents les uns des autres, ainsi que, contre toute attente, la

Corée du Sud. La différence entre la réception au Danemark et la réception à l'étranger est intéressante à observer, car la polémique suscitée à l'échelle locale tend à s'estomper à l'étranger. La réception critique très partagée au Danemark reflète la spécificité nationale du contexte historique et le fait que les événements dépeints soient connus de tou·te·s les Danois·es (il s'agit de l'une des défaites militaires les plus terribles de l'histoire du pays). En revanche, c'est la dimension plus universelle d'un récit historique centré sur l'amour et la guerre qui a été mise en avant à l'étranger. Dans son analyse de la réception de cette série, Kim Toft Hansen (2016) montre que *1864* a obtenu des critiques élogieuses en Allemagne, en Espagne et en Angleterre, la série étant qualifiée de chef-d'œuvre, dans la lignée des grands films historiques produits en Europe et aux États-Unis. Lors de la sortie britannique du coffret DVD, le *Guardian* la décrivait comme une « épopée guerrière dans l'esprit de *Heimat* » et comme une œuvre de premier plan, louant la qualité visuelle des scènes de combat (Andrew Collins, *The Guardian*, 9 juillet 2015).

Fig. 5. Downton Abbey
Affiche de la série (2016).
Source : Penn State via [Flickr](#)

2. MeCETES [*Mediating Cultural Encounters Through European Screens*] est un programme de recherche de trois ans (2013-2016) soutenu par l'Union européenne et par le réseau *Humanities in the European Research Area* ([HERA](#)). Il analyse la production, la distribution et la réception du cinéma et de la télévision en Europe. Il est composé de trois équipes, dirigées par Andrew Higson (University of York, Royaume-Uni), Caroline Pauwels (Université Libre de Bruxelles, Belgique) et Ib Bondebjerg (Université de Copenhague, Danemark). L'auteur remercie tous les membres de l'équipe pour leur conseils et leurs remarques depuis 2013, et en particulier l'équipe de Copenhague – chercheur.e.s confirmé.e.s (Eva Novrup Redvall, Rasmus Helles et Henrik Søndergaard) et doctorant.e.s (Signe Sophus Lai, Cecilie Astrupgaard et Frederick Larsen).
3. Voir les données présentées par Bondebjerg *et al.* 2017 : 183 *sqq.*

La série européenne la plus populaire de tous les temps – suivie dans 220 pays par un public de près de [120 millions de personnes](#) – est [Downton Abbey](#), coproduite par le Royaume Uni et les États-Unis (2010-2015). Série historique britannique la plus récompensée et la plus regardée dans le monde, elle a été produite, du côté britannique, par la société de production [Carnival Films](#) et la chaîne de télévision [ITV](#) en partenariat avec [Masterpiece Theatre](#), une division de PBS, la télévision de service public états-unienne. Comme série historique, *Downton Abbey* s'inscrit en fait dans une longue tradition de partenariats entre le Royaume-Uni et les États-Unis en matière de fictions patrimoniales, à l'instar des nombreuses adaptations de classiques de la littérature britannique produites par la [BBC](#) et Masterpiece Theatre. Ainsi, paradoxalement, cette série que le public mondial considère comme *la* série anglaise par excellence est le résultat d'une coproduction transnationale, elle-même issue d'une longue tradition de partenariat en matière audiovisuelle entre deux pays. Comme évoqué plus haut, le Royaume-Uni reste, en effet, un acteur majeur en Europe en matière de production, de vente et d'acquisition de fictions télévisées. Au Danemark, entre 2005 et 2014, les fictions historiques britanniques représentent 53 % de toutes les fictions historiques en première diffusion, soit près de trois fois plus que celles produites par les États-Unis (16 %), les pays nordiques (8 %) et le reste de l'Europe (18 %), la part restante étant celle des programmes australiens et canadiens (source : MeCETES, 2015).

Sur cette même période cependant (et toujours d'après les données du programme MeCETES), la série historique la plus regardée au Danemark n'est pas *Downton Abbey*, mais [Les Piliers de la terre](#) [*Pillars of the Earth*]. Cette adaptation du [best-seller éponyme](#) de Ken Follett est coproduite par plusieurs pays : la société allemande de production [Tandem](#) [NdT : aujourd'hui une filiale de StudioCanal], [Muse Entertainment](#) pour le Canada, et [Scott Free Productions](#), une société basée à la fois au Royaume-Uni et aux États-Unis.

Si la série se déroule dans l'Angleterre médiévale et montre de nombreux paysages et bâtiments emblématiques, elle a pourtant été tournée en Autriche et en Hongrie.

Les rencontres culturelles par médias interposés ne peuvent, évidemment, susciter de nouvelles appartenances identitaires aussi solides que celles qui constituent aujourd'hui les États-nations. Pourtant, ces rencontres sont importantes, et elles le sont de plus en plus à mesure que nos sociétés se transforment sous l'effet de la mondialisation et de l'intégration européenne. Le poids du cinéma hollywoodien et de la culture médiatique états-unienne, par exemple, en Europe depuis 1930 témoigne assurément du fait que ces rencontres culturelles laissent des traces. Dans cet article, j'ai tenté de décrire l'essor d'une dynamique européenne qui, à travers la création de fictions télévisées transnationales, va actuellement à l'encontre de l'hégémonie culturelle traditionnelle des productions nationales, d'une part, et états-uniennes, d'autre part. Sur le plan des données empiriques, on voit que les coproductions – que ce soit sur le plan créatif ou financier – se développent clairement, et celles-ci conduisent par conséquent les différents publics européens à se rencontrer, par séries télévisées interposées, bien plus souvent que ce n'était le cas avant 2000. Poussée à la fois par des stratégies nationales et européennes en matière de médias, ainsi que par l'évolution structurelle contemporaine des réseaux de production et de distribution, c'est une Europe créative et transnationale d'un nouveau type qui permet à des récits originaux d'être diffusés et appropriés localement. Parce qu'ils mêlent particulier et universel et parce qu'ils mettent en scène l'ordre social et culturel passé ou présent, ces récits contribuent à percevoir plus positivement le « eux » et le « nous » au sein de la culture européenne.

Ib Bondebjerg
University of Copenhagen – [Department of Media, Cognition and Communication](#)

Références bibliographiques

ANDERSON Benedict (1996). *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris, La Découverte.

APPADURAI Arjun (1996). *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

BILLIG Michael (1995). *Banal Nationalism*. Londres, Sage.

BONDEBJERG Ib & REDVALL Eva Novrup (2015a). « Breaking Borders : The International Success of Danish Television Drama ». In BONDEBJERG Ib, REDVALL Eva Novrup, HIGSON Andrew (dir.), *European Cinema and Television. Cultural Policy and Everyday Life*. Basingstoke, Palgrave Macmillan : 214-239.

BONDEBJERG Ib & REDVALL Eva Novrup (2015b). « Introduction : Mediated Cultural Encounters in Europe ». In BONDEBJERG Ib, REDVALL Eva Novrup, HIGSON Andrew (dir.), *European Cinema and Television. Cultural Policy and Everyday Life*. Basingstoke, Palgrave Macmillan : 1-22.

BONDEBJERG Ib & al. (2017). *Transnational European Television Drama. Production, Genres and Audiences*. Basingstoke : Palgrave MacMillan.

CARLSEN Christian (2016). « [Nordisk Film bliver partner med BBC Worldwide](#) ». Mediawatch.

COLLINS Richard (2002). *Media and Identity in Contemporary Europe. Consequences of Global Governance*. Bristol, Intellect.

COMMISSION OF THE EUROPEAN COMMUNITIES (1984). [Television Without Frontiers](#). Bruxelles.

CUNNINGHAM Stuart, JACKA Elizabeth, SINCLAIR John (1996). *New Patterns in Global Television. Peripheral Vision*. Londres/New York, Oxford University Press.

CUNNINGHAM Stuart, JACKA Elizabeth, SINCLAIR John (1998). « Global and Regional Dynamics of International Television Flows ». In THUSSU Daya

Kishan (dir.), *Electronic Empires. Global Media and Local Resistance*. Londres, Arnold : 177-192.

DELANTY Gerard & RUMFORD Chris (2005). *Rethinking Europe. Social Theory and the Implications of Europeanization*. Londres, Routledge.

EDENSOR Tim (2002). *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford/New York, Berg.

EDER Klaus (2005). « Remembering National Memories Together : The Formation of a Transnational Identity in Europe ». In EDER Klaus & SPOHN Willfried (dir.), *Collective Memory and European Identity. The Effects of Integration and Enlargement*. Aldershot, Ashgate : 197-220.

EDER Klaus (2006). « Europe's Borders. The Narrative Construction of the Boundaries of Europe ». *European Journal of Social Theory*, 9(2) : 255-271.

EDER Klaus & SPOHN Willfried (2005). *Collective Memory and European Identity. The Effects of Integration and Enlargement*. Aldershot, Ashgate.

FLIGSTEIN Neil (2010). *Euro-Clash. The EU, European Identity and the Future of Europe*. Oxford, Oxford University Press.

FOSSUM John Erik & SCHLESINGER Philip (dir.) (2007). *The European Union and the Public Sphere. A Communicative Space in the Making*. London, Routledge.

HANSEN Kim Toft (2016). « Modtagelsen af 1864 uden for Danmark. Et national epos for et international publikum ». In HANSEN Kim Toft (dir.), *1864 TV-serien, historien, kritikken*. Ålborg, Ålborg Universitetsforlag : 307-333.

HELD David, MCGREW Anthony, GOLDBLATT David, PAERRATON Jonathan (1999). *Global Transformations : Politics, Economics and Culture*. Stanford, Stanford University Press.

HERMANN Edward S. & MCCHESENEY Robert W. (1997). *The Global Media. The New Missionaries of Corporate Capitalism*. Londres, Cassell.

HILMES Michele (2012). *Network Nations. A Transnational History of British and American Broadcasting*. Londres/New York, Routledge.

HILMES Michele (2014). « Transnational TV : What Do We Mean by “Coproduction” Anymore ? ». *Media Industries*, 1(2) : 1-8.

KAITATZI-WHITLOCK Sophia (2005). *Europe's Political Communication Deficit*. Suffolk, Arima Publishing.

KOOPMANS Ruud & STATHAM Paul (dir.) (2010). *The Making of a European Public Sphere. Media Discourse and Political Contention*. Cambridge, Cambridge University Press.

LAI Signe Sophus, ASTRUPGAARD Cecilie, LARSEN Frederick (2016). *1864 på DR's digitale hjemmefane*. In HANSEN Kim Toft (dir.), *1864. TV-serien, historien, kritikken*. Ålborg, Ålborg Universitetsforlag : 283-307.

LANGE André (2015). *Fiction on European TV Channels 2006-2013*. Strasbourg, European Audiovisual Observatory.

LINDBERG Kristian (2015). « [En vellykket eurobudding](#) ». *Århus Stiftsstedende*.

MILLER Toby, GOVIL Nitin, MCMURRIA John, MAXWELL Richard, WANG Ting (2005). *Global Hollywood 2*. Basingstoke, Palgrave Macmillan. REDVALL Eva Novrup (2013) *Writing and Producing Television Drama in Denmark from The Kingdom to The Killing*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.

RISSE Thomas (2010). *A Community of Europeans ? Transnational Identities and Public Spheres*. Ithaca, Cornell University Press.

SASSATELLI Monica (2009). *Becoming Europeans. Cultural Identity and Cultural Policies*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.

SCHABUS Elisabeth (2015). « [The Team – pan-European disaster](#) ». *Ristretto.tv blog*.

SMITH Anthony D. (1992). « National Identity and the Idea of European Unity ». *International Affairs*, 68(1) : 55-76.

STEEN Morten (2016). « [HBO vil lave skandinavisk tv-serie](#) ». *Mediawatch*.

STRAUBHAAR Joseph (1991). « Beyond Media Imperialism : Asymmetrical Interdependence and Cultural Proximity ». *Critical Studies in Mass Communication*, 8(1) : 39-59.

TAYLOR Charles (2005). *Modern Social Imaginaries*. Durham/Londres, Duke University Press.

TOMLINSON Alan, YOUNG Christopher, HOLT Richard (dir.) (2011). *Sport and the Transformation of Modern Europe. 1950-2010*. Londres, Routledge.

WEISSMAN Elke (2012). *Transnational Television Drama. Special Relations and Mutual Influence Between the US and UK*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.