

SOMMAIRE

2	Introduction	68	LES DISCUSSIONS
3	Edito	70	Débat SACD : Décideurs publics, service public
4	Soirée d'ouverture	74	Séries longues, entre passion et dévouement
6	Les séries en pleine mutation : quête de sens et réalité	77	Masterclass : Federico Llano, RTVE
8	LES SÉRIES	80	Masterclass : Domingo Corral, Movistar+
10	All Wrong	82	Masterclass : Lele Marchitelli
12	Five2Twelve	84	Café séries : les séries au féminin
15	Guerrilla	88	One Vision : Ruth Caleb
18	Hassel	89	One Vision : Barbara Emile
20	Match	92	One Vision : Thierry Keller
22	Our Time is Now	94	One Vision : Olivier Broche
25	The Same Sky	96	One Vision : Sydney Gallonde
28	Shadow of the Ferns		
30	Tabula Rasa		
32	The Simple Heist		
34	The Swell	98	Series Stories
37	ÇA TOURNE !	99	L'expérience séries
37	Aux Animaux la guerre	102	Masterclass : Ruth Caleb
38	Back to Corsica	106	Conclave des diffuseurs
40	Champion	107	Concert
42	Clash of Futures – 18		
44	Home Ground		
46	Fenix		
47	Quartier des banques		
50	Sirene		
52	Stella Blómkvist		
53	WHAT'S NEXT?		
53	Life in the Box & Genesis		
56	Hamilton		
58	Once the Dust Settles		
60	The Lynching		
62	West of Liberty		
63	LES B.A. DE SÉRIE SERIES		
67	SÉANCES ENFANTS		

SÉRIE SERIES, C'EST...

Un événement unique, conçu avec sincérité et passion, un rendez-vous qui implique ceux qui s'y intéressent de la manière la plus forte et entière qui soit parce qu'il parle de l'intime, de la raison d'être de ces métiers. Série Series concerne la création, ce qui, au plus profond de ceux qui imaginent, rêvent, conçoivent les séries, procède de leur identité propre, de leur force et de ce qui en fera des « produits » culturels, universels, ou pas, mais qui toucheront le cœur de centaines de milliers de spectateurs.

Série Series ce sont les créateurs, ces artistes, ceux qui permettent à une industrie de fonctionner, d'exister, de fructifier. Série Series c'est le partage, la générosité, une vision différente, et un parti pris, celui de penser qu'il reste une place dans notre société, dans notre économie, pour la réflexion, pour le temps de la rencontre, pour des échanges constructifs et humains.

Série Series c'est l'avant-garde des séries, un espace de recherche au niveau européen, d'analyse des tendances et des impacts, une appréhension des nouvelles méthodes, une philosophie, une inspiration, un lien avec la société et ses évolutions, ce sont des rencontres qui initient des collaborations, des échanges sans compétition.

Ce n'est ni un festival international de séries, ni un marché, ce n'est pas une compétition, une comparaison. C'est un terrain, celui qui doit permettre aux œuvres de germer, à l'enthousiasme de prendre sa place, aux identités de s'exprimer, au rêve d'exister. C'est ce qui fait qu'une série c'est une œuvre, qui va vous faire vibrer, vous toucher, que vous soyez français, danois, tchèque, espagnol... C'est la diversité et l'universalité. C'est le creuset des séries de demain, quelque chose qui n'existe nulle part ailleurs.

ILS PILOTENT SÉRIE SERIES

Série Series est conçu avec l'aide d'un comité éditorial et d'un comité de parrainage européen afin que l'événement, réfléchi par et pour les professionnels européens, gagne en efficacité et en utilité pour eux, aujourd'hui et dans les années à venir. Avec eux, nous construisons une manifestation toujours plus européenne et à l'écoute de tout un secteur.

Le comité éditorial, qui façonne la manifestation depuis l'origine, est présidé par :

Bénédicte Lesage (productrice, Shine Films)
Hervé Hadmar (scénariste et réalisateur)

Avec :

Jean-François Boyer (producteur, Tetra Media)
Nicole Jamet (scénariste)
Nicolas Jorelle (compositeur)
David Kadi (producteur, K'ien)
Anne Landois (scénariste et showrunner)
Philippe Triboit (scénariste et réalisateur)

Le comité de parrainage européen est composé de :

Tanja Abel (VP achats, ventes et coproductions, Dynamic TV - Allemagne)
Stefan Baron (producteur, Nice Drama - Suède)
Harald Hamrell (réalisateur - Suède)
Lars Lündström (scénariste et producteur, Matador - Suède)
Jed Mercurio (scénariste - Royaume-Uni)
Luca Milano (vice-président, Rai Fiction - Italie)
Tone C. Rønning (productrice fiction et coproductions internationales, NRK - Norvège)

ÉDITO

La 6^e saison de Série Series a eu lieu à Fontainebleau du 28 au 30 juin 2017, et a rassemblé plus de 650 professionnels européens. Cette année, parce que créer c'est aussi prendre des risques, assumer des choix, Série Series a proposé aux participants de s'interroger sur la notion de **courage**.

Aujourd'hui, l'Europe fait face à de nombreux défis économiques, politiques, sociétaux et culturels... Ces enjeux et transformations affectent la vie de chacun et redistribuent les cartes, laissant médias, hommes et femmes politiques et citoyens face à un choix. Celui de céder à la peur, l'immobilisme, à la tentation du repli sur soi, ou opter pour l'ouverture et l'envie de faire bouger les lignes et s'engager en faveur de la construction d'un futur différent, à inventer, dans lequel chacun a un rôle à jouer. Dans ce contexte, tout média a une responsabilité, tout créateur une voix puissante. Comment s'en emparent-ils ?

La notion de courage a été un fil rouge de la manifestation, orientant la sélection de séries ainsi que les discussions, à travers la trajectoire et les choix des intervenants. Les sessions « One Vision » ont permis à des invités venus d'horizons divers de partager leur vision personnelle du courage, afin de susciter une réflexion inspirante.

Cette 6^e saison a aussi été l'occasion de réaffirmer l'identité de Série Series. Une manifestation singulière, profondément européenne tout en restant ouverte sur le monde, qui prend le parti de s'ancrer toujours plus dans la création, et s'attache aux aspects culturels de la série. L'engagement de Série Series vis-à-vis des créateurs a fait naître une nouvelle initiative, soutenue par la Région Île-de-France : « Series Stories », un programme d'une journée mêlant tables rondes inspirantes et ateliers, conçu spécifiquement à destination des auteurs et producteurs européens.

À travers cette initiative, Série Series a également confirmé sa vocation à être l'événement où se dessinent les équipes et les projets de demain, afin de favoriser le développement de séries toujours plus passionnantes en Europe.

Enfin, cette édition a été l'occasion d'annoncer un nouveau déploiement de Série Series sur le territoire africain à travers la création d'un festival dédié aux séries à Ouagadougou, au Burkina Faso. Cet événement, comme son grand frère européen, visera à stimuler la création de séries et, plus généralement, le secteur audiovisuel, en Afrique.



SOIRÉE D'OUVERTURE

PRÉSENTÉE PAR PIERRE ZÉNI
journaliste, Canal+

Le maître de cérémonie, Pierre Zéni, ouvre la sixième saison de Série Series, le festival des séries européennes d'aujourd'hui et de demain. C'est ici, à proximité du château de Fontainebleau, que se réunit chaque année l'avant-garde européenne des créateurs et des producteurs de séries. Avec la présentation de *Guerrilla* en ouverture, Série Series réaffirme que la Grande-Bretagne, Brexit ou pas, est une terre de création particulièrement riche. *Guerrilla* illustre parfaitement le fil rouge de cette saison : le courage. Car, pour les Anglais, le courage consiste à créer des séries différentes. « Le contraire du courage n'est pas la lâcheté, mais le conformisme ».



FRÉDÉRIC VALLETOUX,
maire de Fontainebleau

« Le courage », déclare Frédéric Valletoux, « c'est d'avoir implanté une manifestation aussi ambitieuse que Série Series, ici à Fontainebleau, à 60 kilomètres de Paris, dans cette grande couronne francilienne ». Il est, à ce titre, très heureux de retrouver les festivaliers pour cette sixième saison, celle probablement de la maturité comme en témoigne la densité du programme proposé et la qualité des intervenants. Le festival n'est pas un simple moment fugace, organisé sur trois jours. Il s'est enraciné à Fontainebleau, développant, tout au long de l'année, diverses manifestations, notamment avec le public scolaire pour présenter aux élèves les différents métiers du monde des séries. La preuve est ainsi faite que de grands événements nationaux et européens peuvent être organisés dans une ville, connue certes, mais de taille modeste. Frédéric Valletoux évoque aussi le festival international des séries télévisées des Hauts-de-France qui sera organisé en avril prochain à Lille. Il salue, à l'occasion, Xavier Bertrand qui s'est aujourd'hui déplacé à Fontainebleau pour assister à cette

soirée d'ouverture. Il aura eu ainsi l'opportunité, Frédéric Valletoux n'en doute pas, de mesurer la passion qui anime ceux qui sont à l'origine de Série Series. Car ce festival a un ADN tout particulier : il a été créé, conçu, rêvé et porté par les professionnels eux-mêmes, par tous ceux qui œuvrent dans l'univers des séries. Cet événement leur appartient. Frédéric Valletoux est ainsi convaincu de la complémentarité entre Série Series et le futur festival lillois.



JEAN-FRANÇOIS HEBERT,
président du Château de Fontainebleau

Jean-François Hebert rappelle que « Fontainebleau, c'est aussi son château », classé au patrimoine mondial de l'UNESCO. « On ne peut donc pas parler de la ville sans parler de son château, et inversement ». C'est en ce sens que le Château de Fontainebleau soutient depuis maintenant 6 saisons, le festival Série Series, auquel il ouvre grand ses portes. Jean-François Hebert invite tous les festivaliers à venir visiter et profiter de ce joyau du patrimoine culturel français et mondial, rappelant au passage que le château accueille régulièrement dans ses murs des équipes de tournage, comme ce fut le cas tout récemment pour la série *Versailles*.



VALÉRIE PÉCRESSE,
présidente du Conseil Régional d'Île-de-France

La Région Île-de-France a toujours eu pour ambition d'être une grande terre de culture. Valérie Pécresse rappelle, à ce titre, qu'elle s'était engagée à augmenter de 20 % les crédits régionaux dédiés à la culture. La région a ainsi soutenu 9 séries en 2016. Les projets audiovisuels pourront bénéficier d'une aide de 500 000 euros et des bonifications seront attribués pour ceux qui font appel au talent créatif en Île-de-France (effets spéciaux, costumes, décors). Valérie Pécresse rappelle, par ailleurs, que si la culture est un élément incontournable de l'attractivité du territoire, elle est également un poumon économique. Ainsi, un euro investi dans le cinéma ou l'audiovisuel crée 16 euros de retour sur investissement pour le territoire. Pour Valérie Pécresse, le risque auquel est confrontée l'Île-de-France n'est pas de ne plus être une grande terre de culture (la Région abrite près de la moitié des artistes et des professionnels de la culture français), mais de voir les inégalités culturelles se creuser. « Le véritable risque, c'est l'entre-soi culturel ».



Il convient absolument d'éviter de bloquer l'accès à la culture d'une partie de la population – des millions de Franciliens dans les territoires périurbains et ruraux ou « populaires ». C'est en ce sens que l'organisation d'un festival comme Série Series à Fontainebleau constitue un acte important. Il participe à faire de l'Île-de-France une terre de création, d'inclusion, d'égalité face à l'accès à la culture. Valérie Pécresse annonce ensuite la création d'un Fonds régional des talents émergents (FoRTE) doté d'un million d'euros, destiné à aider les jeunes talents à réaliser leur projet, qu'il s'agisse de musique, spectacle vivant, arts plastiques, cinéma ou audiovisuel. Un concours sera organisé pour sélectionner 10 jeunes créateurs qui devront s'engager à rester un minimum de 10 mois en Île-de-France pour y créer leur première œuvre. Ils bénéficieront d'une bourse de 25 000 euros pour pouvoir se consacrer uniquement à la création. Valérie Pécresse espère que cette démarche permettra la création de nouvelles séries... lesquelles pourront être diffusées en avant-première lors d'une future saison de Série Series !

ISSAKA SAWADOGO, acteur
OUMAR DAGNON, réalisateur

Marie Barraco invite Issaka Sawadogo et Oumar Dagnon sur scène. Issaka Sawadogo était intervenu l'année dernière à Série Series pour présenter la série *Guyane*. Il est tombé instantanément amoureux du festival. Il avait fait, à l'époque, une sorte de prophétie : un festival de même nature serait un jour organisé en Afrique. Aujourd'hui, cela se réalise et Issaka Sawadogo est fier d'annoncer officiellement la création de Série Series au Burkina Faso. Le festival se tiendra à Ouagadougou, la capitale du cinéma africain, du 28 février au 5 mars 2018. Si le festival européen dure trois jours, l'événement africain disposera quant à lui de 6 jours, car, comme Issaka Sawadogo le souligne : « L'Afrique est le plus grand continent du monde ».



Pour cette soirée d'ouverture, Série Series accueille ensuite sur la scène du théâtre de Fontainebleau toute l'équipe de la série *Guerrilla* pour la projection du 1^{er} épisode.

L'étude de cas correspondante est programmée le lendemain matin. Les festivaliers sont ensuite conviés à dîner au Château.

LES SÉRIES EN PLEINE MUTATION : QUÊTE DE SENS ET RÉALITÉ

Tradition oblige, la nouvelle édition 2017 de Série Series s'ouvre par une présentation du panorama mondial des audiences et des tendances du marché des séries télévisées. Cette année, Abed Laraqui axe sa présentation autour des grandes tendances éditoriales, de l'univers des séries.



INTERVENANT :
Abed Laraqui, responsable d'études
Eurodata TV Worldwide

LES SÉRIES DANS LE MONDE : LES CHIFFRES-CLÉS D'UN PAYSAGE EN MUTATION

Si le divertissement est majoritairement consommé sur le continent nord-américain, en Russie et en Australie, la fiction est reine en Europe et en Asie. La fiction représente 43 % des programmes figurant dans le TOP 10 mondial des meilleures audiences (alors que les divertissements et les actualités n'en représentent respectivement que 38 et 21 %). Dans cette catégorie, les séries sont très majoritaires puisqu'elles représentent 83 % des meilleurs scores enregistrés contre 12 % pour les films et 2 % pour les dessins animés.

Les séries dramatiques continuent de rencontrer un fort succès auprès du public et dominent le petit écran, dépassant largement les sitcoms et les comédies. Ce succès est tiré par les séries criminelles qui représentent 47 % du TOP 10 des séries dramatiques les plus vues.

Les séries locales continuent d'occuper le devant de la scène. Leur proportion est particulièrement importante dans des pays comme l'Espagne, le Royaume-Uni et Israël où elles représentent en 2016 plus de 70 % des séries diffusées en prime time. Ce phénomène est également observable en France, mais

dans des proportions beaucoup moins importantes puisqu'environ 50 % des séries diffusées en heure de grande écoute sont françaises. En termes de parts d'audience, 70 % des TOP 10 nationaux sont des séries produites localement.

Il en résulte que les séries importées représentent uniquement 30 % des séries les plus vues dans le monde. On serait en droit de penser que celles-ci proviennent en grande majorité des États-Unis ou du Royaume-Uni. Mais, de fait, les grosses franchises américaines comme *Dr House* ou *The Mentalist* ont disparu des TOP 10 nationaux et n'ont toujours pas été remplacées à ce jour. Elles ont laissé leur place à des séries importées de Turquie, de Russie ou d'Inde. Ainsi, la série la plus populaire en Arménie est *Uttaran*, un *soap opera* produit en Inde. De manière beaucoup moins surprenante, la série *Al Oustoura*, produite aux Émirats arabes unis, rencontre un immense succès dans les pays arabes, notamment en Jordanie et en Égypte. La série turque *Broken Pieces* bat tous les records en Bulgarie, en Croatie et en Macédoine. La série espagnole *El Tiempo Entre Costuras* est dans le TOP 10 des programmes regardés en Bulgarie. La série *Stairway To Heaven*, l'adaptation russe d'un *soap opera* coréen, est diffusée avec succès dans un très grand nombre de pays extrêmement variés comme l'Argentine, l'Ukraine et le Japon.

LES GRANDES TENDANCES ÉDITORIALES

Un des thèmes les plus souvent traités dans les séries actuelles est celui de la diversité culturelle. La série *Eden* (la première coproduction entre Arte Allemagne et Arte France), réalisée par Edward Berger, à qui l'on doit l'excellente série d'espionnage *Deutschland 83*, évoquera la crise des migrants en Europe à travers le déroulement d'une enquête sur le meurtre d'un enfant en Grèce. Toujours sur le même thème, *Fantasma Di Portopalo*, une minisérie diffusée sur la Rai en février 2017, raconte l'histoire vraie du naufrage d'un bateau de réfugiés un soir de Noël, en 1996. La série a rencontré un immense succès et a permis à la chaîne d'augmenter ses parts de marché de 30 % lors de sa diffusion. La série israélienne *Nesbo* traite également le thème de la diversité culturelle, mais sur un ton beaucoup plus léger en suivant les aventures d'un juif d'origine éthiopienne. La série *Seven Seconds* diffusée prochainement sur Netflix, colle parfaitement à l'actualité aux États-Unis puisqu'elle raconte le meurtre d'un jeune afro-américain par un policier blanc et toutes les tensions qui en résultent. Enfin, *Ackley Bridge*, diffusée actuellement sur Channel 4, suit le quotidien des professeurs et des élèves d'une nouvelle école dans le Yorkshire, créée dans le but de fusionner les cultures des communautés asiatiques et européennes. Cette série, qui a choisi de dénoncer les préjugés et les inégalités à travers l'humour, rencontre un immense succès, notamment auprès des spectatrices âgées de plus de 16 ans.

Un des autres thèmes largement plébiscité par les séries est celui de l'émancipation des femmes. La sitcom *Best For*, diffusée en mars 2017 en Norvège, narre la libération d'une femme qui, le jour de ses 40 ans, perd son mari et son travail et décide de faire de ses échecs un nouveau départ. La chaîne a gagné 31 % de parts d'audience supplémentaire chez les jeunes de 16 à 25 ans. Diffusée à la rentrée sur HBO, *Brown Girls* (la reprise d'une web série à succès du même nom) raconte l'amitié entre une écrivaine musulmane pakistanaise et une chanteuse africaine américaine. Ces deux héroïnes noires aux univers et origines totalement différents tentent de gérer leur vie amoureuse et leur carrière tout en assumant leur couleur de peau. *American Woman*, dont la diffusion est prévue sur Spike TV pour le mois d'août, est une des séries les plus attendues du moment. Celle-ci se déroule pendant la vague féministe des années 70 aux États-Unis. L'intrigue est centrée autour du personnage de Bonnie (interprétée par Alicia

Silverstone) une femme de 40 ans avec une belle maison et deux belles filles qui se retrouve seule après un mariage désastreux.

Certaines séries traitent de l'émancipation des femmes, mais sous un angle plus politique. Ainsi, la série mexicaine *Ingobernable* produite par Netflix (qui poursuit sa stratégie de conquête du marché hispanophone) met en scène la première dame mexicaine prise au piège d'un gouvernement corrompu. Diffusée sur la première chaîne publique finlandaise – Yle TV1 – la série *Presidentti* suit les tribulations d'un président entouré de femmes toutes plus influentes les unes que les autres. Le premier épisode a permis à la chaîne d'augmenter de 74 % ses parts de marché chez les spectateurs âgés de 15 à 44 ans. Les nouvelles séries collent de plus en plus à l'actualité et abordent tous les thèmes de société. *Fiertés*, série réalisée pour Arte par Philippe Faucon (césarisé en 2016 pour son film *Fatima*), se concentre sur les combats menés en France de 1981 jusqu'à l'adoption de la loi Taubira en 2013. Le tournage a débuté au mois de mai et la série devrait être diffusée à l'automne. La série *Mary Kills People* traite d'un sujet plutôt difficile puisqu'elle raconte l'histoire d'une femme, mère célibataire et médecin urgentiste le jour, qui aide la nuit ses patients en phase terminale à mourir dans la dignité. Diffusée au Canada sur la chaîne Global, la série a rencontré un très beau succès. Autre série sur un thème également difficile, *Three Girls*, s'inspire d'un fait divers terrible ; celui d'une série de viols collectifs commis au Royaume-Uni entre 2008 et 2012. Grâce à la série, la chaîne BBC 1 a doublé ses parts d'audience chez les jeunes adultes, la cible la plus difficile à capter.

Plus positives, voire optimistes, certaines séries traitent plutôt du thème de la solidarité. Ainsi, bientôt diffusée sur TF1, *Les Bracelets Rouges*, l'adaptation française d'une série catalane à succès, aura pour héros un groupe de jeunes adolescents atteints de graves maladies qui continuent de se battre, malgré les obstacles, pour vivre comme tous les autres jeunes de leur âge. La série comique belge *Amigo's*, produite par la chaîne VTM, suit la sortie de prison quelque peu mouvementée de cinq détenus qui tentent d'ouvrir un restaurant pour se remettre dans le droit chemin. La chaîne a vu sa part d'audience augmenter de 50 % lors de la diffusion du premier épisode.





LES STRATÉGIES MULTI-ÉCRANS

Les Européens regardent toujours beaucoup la télévision puisqu'ils passent en moyenne 3h53 par jour devant leur petit écran. En revanche, la baisse du temps passé devant un écran de télévision en direct se confirme au niveau mondial. Ainsi, en 2015, la durée d'écoute individuelle (DEI) mondiale est tombée à 3h00 en 2016 contre 3h03 en 2014. Cette baisse doit être nuancée en prenant en compte les diffusions différées (télévision de rattrapage, notamment) car le public regarde de plus en plus les contenus télévisuels sur différents écrans, et de manière non linéaire.

Plusieurs pays (les pays européens, les États-Unis et certains pays asiatiques) ont déjà commencé à mesurer l'audience sur PC, téléphone mobile ou tablette (on parle alors de l'audience « 4-écrans »). Les premiers chiffres obtenus sont très parlants. Ainsi, au mois de décembre 2016, en France, une personne sur 5 a regardé au moins un programme sur les autres écrans. Ces nouveaux modes de visionnage concernent essentiellement les jeunes. Ainsi, aux Pays-Bas, en 2016, si les jeunes âgés de 15 à 34 ans constituent 17 % de l'audience télé traditionnelle, ils représentent 50 % de l'audience des programmes télé sur les autres écrans.

Les statistiques montrent, par ailleurs, que la fiction est surconsommée sur les écrans *online* par rapport aux autres types de programme (actualités et divertissements). Les séries sont tout particulièrement plébiscitées (en moyenne deux fois plus qu'un autre programme, c'est le genre le plus consommé sur les écrans online, avec l'ordinateur en tête des supports, pour presque 50% de la consommation online).

En Suède, en 2016, de nombreuses séries ont bénéficié de leur diffusion sur différents écrans. Ainsi, la série *Homeland* a gagné 20 % d'audience supplémentaire sur les autres écrans. Le thriller *Rebecka Martinsson*, une production suédoise de la chaîne TV4, a gagné environ 90 000 téléspectateurs grâce aux autres écrans. Enfin, plus de 200 000 téléspectateurs ont regardé la série *Bonusfamiljen* sur PC, mobile ou tablette.

Les taux d'audience sur les autres écrans ne cessent d'augmenter. Les chaînes l'ont bien compris et elles sont nombreuses à déployer de nouvelles stratégies pour exploiter leurs programmes sur différentes plateformes de diffusion. Les différents écrans ne sont pas mis en concurrence, mais sont utilisés de façon complé-

mentaire. Cette stratégie permet aux chaînes de populariser leurs programmes, notamment auprès de cibles plus jeunes moins présentes sur les écrans traditionnels. Aujourd'hui, plusieurs chaînes proposent le premier épisode d'une série en avant-première sur les autres écrans. Ainsi, le premier épisode de *Juste un regard*, la série avec Virginie Ledoyen, a été mis en ligne sur TF1 Replay une semaine avant sa diffusion linéaire à la télévision. Cela ne cannibalise aucunement la diffusion TV qui reste très forte. Les différents canaux de diffusion sont également utilisés de manière complémentaire entre diffuseurs et plateformes de diffusion mais également par les producteurs qui profitent de l'investissement de ces nouveaux acteurs du secteur, en coproduction avec les diffuseurs traditionnels. La série suédoise *Hassel* est produite pour la chaîne de SVOD Viaplay, puis sera disponible six mois plus tard sur TV3. De même, la série néerlandaise *De 12 Van Oldenhelm* sera proposée sur la plateforme payante Videoland avant sa diffusion, et accessible quelques mois plus tard gratuitement sur la chaîne RTL4.

Enfin, on note que les autres écrans sont de plus en plus souvent utilisés pour compléter la diffusion TV. Ainsi, les *spin-offs* de certaines séries sont diffusés uniquement sur les plateformes online des chaînes. C'est le cas, par exemple de *Sam Stress : Les Journées de Merde*, spin off de 3 minutes de la série *Sam*, mis en ligne sur TF1 Replay. Ce mode de diffusion permet à la fois d'attirer de nouveaux spectateurs sur les plateformes online et de faire vivre les séries entre les épisodes et les saisons.

De façon beaucoup plus classique, les chaînes utilisent les réseaux sociaux pour promouvoir leurs séries. Canal+ a ainsi lancé, à l'occasion de la diffusion de la deuxième saison de *Versailles*, un nouveau filtre Snapchat, ce qui permet à la chaîne de toucher une cible beaucoup plus jeune. Netflix a décidé de promouvoir sur Twitter sa série espagnole *La Chicas Del Cable* en diffusant, le soir de l'Eurovision, une vidéo dédiée de quelques secondes intitulée *Las Chicas Del Televoto*.

Toutes ces stratégies témoignent de la nécessaire adaptabilité des diffuseurs pour toucher différents publics, notamment les jeunes qui regardent leurs séries différemment, et du dynamisme des nouveaux entrants du secteur pour lesquels la multiplicité des écrans et le développement d'une audience online permet une niche bénéfique pour les créateurs.

En partenariat avec  Eurodata TV
WORLDWIDE

LES SÉRIES

Afin de donner un aperçu de l'air du temps et de l'avenir en matière de création de séries en Europe, Série Series présente des séries à tous les stades de développement : projection de séries terminées récentes ou inédites ; présentation de séries en production avec les séances « Ça tourne ! » ; présentation de projets encore en développement lors des discussions « What's Next? ». Par ailleurs, depuis 2015, Série Series a développé « Les B.A. de Série Series » : un appel à projets permettant aux créateurs de présenter leur projet de série à travers une bande annonce.

Parce que la création et les créateurs sont au cœur de Série Series, chaque projection est accompagnée d'une étude de cas par l'équipe de création (scénaristes, réalisateurs, producteurs, compositeurs, diffuseurs, acteurs...) qui propose un véritable décryptage des méthodes et du processus de création.

Série Series ouvre également les portes des coulisses de la création aux enfants à travers des séances autour de séries d'animation, présentées par leurs créateurs qui en dévoilent les secrets de fabrication.



ALL WRONG

France / États-Unis

Venice, Los Angeles. Carlos est fauché et déprimé. Quand il réussit enfin à ramener une fille chez lui pour une histoire d'un soir, tout ne se passe pas comme il l'aurait espéré... Présentée par le Marseille Web Fest, *All wrong* est une production de la nouvelle plateforme Blackpills.

SOUS LES AUSPICES DE SÉRIE SERIES

Le créateur de la série, Curro Serrano, revient sur les débuts de *All Wrong*. En 2014, alors scénariste pour des séries de la télévision espagnole, il décide de développer son propre scénario puis tourne rapidement un pilote. Il présente son travail dans le cadre des « B.A. de Série Series », édition 2015. Lorsqu'il assiste à la présentation, le producteur français Jacques Kluger (Darklight production) décide de développer son projet.

Jacques Kluger raconte qu'il a tout de suite senti le potentiel de cette série : le thème délicat de « la mauvaise odeur d'un pénis » y étant abordé de façon extrêmement drôle, sans jamais tomber dans la vulgarité et avec une profonde empathie pour les différents personnages. La série était à l'origine écrite pour un format 26 minutes, mais le producteur a pensé que le format d'une web série serait plus adapté, ce qui a facilité l'approche de plateformes en ligne désireuses de développer des fictions. Jacques Kluger a ainsi présenté le projet à Blackpills. Cette dernière, séduite par le thème pouvant toucher un public de « millenials » a décidé de rejoindre l'aventure.

PETIT MAIS COSTAUD

Curro Serrano explique que la série, à l'origine écrite en espagnol, a dû être réécrite en anglais, le public visé par Blackpills étant majoritairement nord-américain. Les deux scénaristes hispanophones Curro Serrano et Pablo Aramendi, habitant respectivement Madrid et le Mexique, ont alors travaillé étroitement - via Skype - avec le réalisateur de la série Kyle Marvin, habitant à Los Angeles, afin de donner aux dialogues et à l'histoire une sonorité plus américaine.

INTERVENANTS :
CURRO SERRANO, CRÉATEUR, CO-SCÉNARISTE
JACQUES KLUGER, PRODUCTEUR, DARKLIGHT PRODUCTION

ANIMÉ PAR :
SYLVIE COQUART-MOREL, RESPONSABLE DE L'UNITÉ FICTION, RTBF

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Curro Serrano
 Scénaristes : Curro Serrano, Pablo Aramendi, Kyle Marvin
 Réalisateurs - Directors: Kyle Marvin
 Production: Darklight Production
 Producteur : Jacques Kluger
 Diffuseur : Blackpills
 Distributeur : Blackpills
 Casting: Chris Marquette, Angie Simms, Brittany Furlan
 Format: 10 x 12'
 Date de diffusion : Mai 2017 - May 2017

Pour Curro Serrano, un scénariste doit pouvoir s'adapter à n'importe quel format d'écriture, mais il confesse que le passage à un format de 10 x 12 minutes a été compliqué. Jacques Kluger a joué un rôle important dans le suivi de l'écriture.

Pour Jacques Kluger, les techniques d'écriture d'un épisode aussi court sont très différentes de celles mises en place pour des séries au format télé classique. Ainsi, lorsque l'on travaille sur une série de *prime time* - comme celles sur lesquelles travaillait Curro Serrano avant *All wrong* - il faut développer beaucoup d'intrigues et de personnages. Le format de 12 minutes pousse à être moins bavard. On se concentre alors sur un seul personnage (ici celui de Carlos). Il a fallu rechercher l'essence même du sujet sans le dénaturer et sans compromettre la compréhension du spectateur. Dans la série *All wrong*, tous les épisodes ont été construits sur le même modèle : l'épisode s'ouvre sur un élément déclencheur fort, la situation est traitée puis une ouverture vers l'épisode suivant est ébauchée. Cette construction crée un phénomène d'addiction chez le spectateur. Cette série n'est pas envisagée comme une longue histoire coupée en dix épisodes, l'écriture est véritablement sérielle.

Curro Serrano n'a pas imaginé la série pour un public donné, mais Blackpills ciblant les 18-25 ans, des ajustements ont dû être effectués (notamment le recrutement d'acteurs plus jeunes que dans le pilote). Même si le sujet de la série peut sembler très centré sur des problématiques masculines, les personnages féminins ont également une place centrale dans l'histoire. Il était très important pour l'équipe créative de ne pas développer une fiction pour un public exclusivement masculin.

DE LA WEB SÉRIE À LA SÉRIE DIGITALE

Jacques Kluger explique que Blackpills a posé des conditions très strictes pour le développement de la série : l'équipe avait dix jours pour écrire un traitement, puis - après un « feu vert » - 10 semaines pour écrire les dialogues, une semaine pour que la plateforme fasse des retours aux scénaristes, 6 semaines de pré-production, 20 à 30 jours de tournage pour les 120 minutes de la série et enfin une postproduction de trois mois. La série a donc dû être livrée en cinq mois.

Il était néanmoins très important aux yeux de l'équipe de ne pas jouer sur la qualité du travail effectué et d'y insuffler la même exigence que pour le cinéma ou une série télé classique. Jacques Kluger a assumé le rôle de directeur artistique durant tout le projet (Curro Serrano n'a pas assisté au tournage) et a veillé à construire une certaine cohérence esthétique du projet et cela malgré un budget serré d'environ 800 000 euros. Pour le producteur, cette série est en cela la première vraie « série digitale ». C'est-à-dire qu'elle est à l'image du web, cosmopolite. Cela, grâce à son équipe de travail, mais également du fait d'un savant mélange d'humour très européen et résolument potache américain à la *American Pie*. Cela devrait permettre une réception universelle.

UN BUSINESS MODEL QUI RESTE À TROUVER

Le budget de la série s'est élevé à 800 000 euros, ce qui est le coût moyen d'une web série à l'heure actuelle (au début du lancement des web séries, les plateformes investissaient plutôt 1 million d'euros).

La série a d'abord été accessible depuis la plateforme Vice aux États-Unis et est désormais accessible gratuitement aux États-Unis, en France et en Espagne sur l'application mobile de Blackpills. Les audiences sont pour l'heure très encourageantes. Blackpills mesure la satisfaction de ses abonnés grâce à bon nombre de datas : visionnage, réitération du visionnage, temps passé à regarder la série... Si bien que l'écriture d'une saison 2 a déjà commencé. Le tournage devrait débiter avant la fin de l'année 2017.

Blackpills réfléchit toutefois encore à son business model. Sur le modèle de Netflix, des abonnements tous les mois pourraient être mis en place afin de permettre l'accès à l'ensemble de la bibliothèque de la plateforme. Les contenus pourraient tout aussi bien rester gratuits, mais limités dans le temps de visionnage et entrecoupés d'espaces publicitaires, sur le modèle de Spotify. L'entrepreneur Xavier Niel ayant investi dans la plateforme Blackpills en France une synergie avec l'entreprise de télécommunication Free pourrait aussi être mise en place, conclut Jacques Kluger.

En partenariat avec





© Niklas Weise



5VOR12 / FIVE2TWELVE

Allemagne

L'équipe était encore en tournage il y a quelques jours. Bénédicte Lesage remercie donc tout particulièrement Marcus Roth et Niklas Weise pour leur présence à Fontainebleau. Elle souligne à quel point le comité éditorial a aimé cette série qui est une vraie proposition, originale et pleine de sens, sur une thématique forte : l'intégration.

UN HYMNE AU RÉEL

Interrogé sur la genèse de la série, Marcus Roth précise que le travail a débuté avec l'éditeur de la chaîne allemande, Bayerische Rundfunk, qui cherchait à produire une série pour les jeunes et plus spécifiquement pour les jeunes garçons. En effet, sur Kika (la chaîne dédiée au jeune public), les propositions pour les jeunes filles (avec du rose, des paillettes et des contes de fées) ne manquent pas, mais comment intéresser les jeunes hommes ?

L'idée du *Bootcamp* (une sorte de camp de rééducation façon commando) pour jeunes délinquants s'est imposée.

Niklas Weise et Marcus Roth disent se connaître depuis presque toujours et se sont croisés lors de premiers emplois sur des productions télé, mais sans avoir jamais réellement travaillé ensemble.

Niklas Weise précise qu'ils ont souhaité insister absolument sur le côté réaliste de l'histoire et des images. Le temps était compté, mais des recherches approfondies ont tout de même été faites. Finalement, c'est vraisemblablement aussi l'introduction de « spécialistes » qui a permis d'ancrer la série dans le réel. Ainsi, l'éducatrice dans la série – Monika – est une vraie éducatrice et, au-delà de son rôle d'actrice, elle a fait office de consultante, a aidé à trouver le bon casting et à garantir la justesse du ton. Le casting est lui aussi « mixte ». Aux acteurs professionnels se sont ajoutés des jeunes qui vivent réellement des situations très semblables à celles qu'ils incarnent et racontent dans la série.

INTERVENANTS :
MARCUS ROTH, CRÉATEUR, SCÉNARISTE, PRODUCTEUR
NIKLAS WEISE, RÉALISATEUR

ANIMÉ PAR :
BÉNÉDICTE LESAGE, PRODUCTRICE, SHINE FILMS

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Marcus Roth, Tillmann Roth
 Scénaristes : Marcus Roth, Tillmann Roth
 Réalisateurs : Niklas Weise, Christof Pils
 Compositeurs : Martin Brugger, Carlos Cipa
 Production : Bayerischer Rundfunk, TV60Filmproduktion
 Producteurs : Marcus Roth, Sven Burgemeister, Andreas M. Reinhard
 Diffuseur : KiKA
 Distributeur : Beta Film GmbH
 Casting : Yusuf Celik, Junis Marlon, Philipp von Schade, Klaus Bobach
 Rios, Arton Novobradaljija, Janne Drücker, Andreas Leopold Schadt
 Format : 24 x 25'
 Date de diffusion : Sept. 2017 (série inédite)

Un des acteurs a ainsi été repéré dans un groupe de théâtre en prison. Leur performance est bluffante.

SE PRÉPARER POUR ÊTRE LIBRE

À cet égard, Niklas Weise précise qu'un effort de préparation intense a été fait. Là encore, sous tension, car le budget interdisait à la coach de travailler sur toute la durée du tournage avec les acteurs. Une semaine a donc été entièrement dédiée aux répétitions en faisant notamment de l'improvisation à partir du script, mais aussi de nombreux exercices afin que les acteurs – novices ou pas – s'approprient ces personnages hors normes et apprennent à leur insuffler des éléments de leur propre vie. Ainsi, chacun a donné à son personnage l'accent de sa région d'origine et sa manière de parler, sérieusement, simplement, et sans « faire semblant ». Dès le début du tournage, ils se connaissaient les uns et les autres et avaient déjà lié des liens forts avec leur personnage ; il a ainsi été possible de leur laisser beaucoup de liberté. Il ne s'agissait pas de faire du « cinéma-vérité », mais cette stratégie pour aider les acteurs à entrer dans l'univers de la série a été payante et donne un souffle vrai et frais au projet.

GRANDIR AUJOURD'HUI

Marcus Roth souligne la participation d'un autre auteur (Tillmann Roth) qui partage son patronyme sans lui être apparenté. L'équipe a reçu la commande début 2016 avec quelques lignes directrices, puis le travail d'écriture a débuté. Le casting s'est déroulé en février avec pour objectif de trouver des jeunes gens représentant toute l'Allemagne et sa diversité. Il estime qu'ils ont vraisemblablement été un peu naïfs, mais qu'ils ont finalement eu beaucoup de chance.

Un participant au débat dans la salle souligne l'extraordinaire réussite de cette exigence de réalisme et demande si l'équipe a dû se battre pour imposer ce parti pris esthétique et vraisemblablement également politique.

Marcus Roth répond qu'il y a un certain avantage à travailler pour les jeunes : on passe « sous le radar » des surveillances habituelles des diffuseurs, généralement plus inquiets et critiques quand il s'agit de toucher d'autres cibles. En l'occurrence, une fois le sujet défini, le diffuseur a lu le script et a donné son accord en choisissant de faire confiance plutôt que de tout surveiller.

Bénédicte Lesage demande si le diffuseur a été convaincu tout de suite par ce projet plutôt sombre, sans happy end.

Marcus Roth répond être père de deux garçons de 14 et 17 ans et il lui semble donc qu'il va sans dire que grandir aujourd'hui n'est pas chose facile. Les étapes à franchir sont parfois dures. Le diffuseur a permis ce beau travail en investissant (même si le budget n'est pas très important) et en faisant confiance au projet. Sa vision s'est révélée large, puisqu'il a parié sur un ton radicalement différent de ce qui est proposé ailleurs. Une fois le sujet choisi, il semblait d'ailleurs difficile de ne pas aller dans le dur et la véracité des rapports entre ces jeunes, avec le monde et avec eux-mêmes. Il s'agit de parler de transformation, de la force du collectif... cela ne peut pas fonctionner pour tous, mais il lui semble pourtant que le sujet est profondément porteur d'espoir.

EN IMMERSION

Avec un budget de 2,5 millions d'euros pour 24 épisodes de 25 minutes, il y a eu 29 jours de tournage. Il a fallu tourner toute

la journée pour capturer les images et le son nécessaires au montage. Le tournage a été organisé de manière chronologique – ce qui a également permis de laisser les jeunes improviser à la marge puisqu'ils connaissaient non seulement leur rôle, mais le sens de l'histoire. Pour tourner, un espace dédié a été construit afin de pouvoir filmer « en continu » et il a évidemment fallu improviser avec la météo. Avec trois salles dédiées, une semaine de montage était prévue par épisode. Certains ont été inquiets de ces conditions et plannings serrés, quelques-uns réticents devant cette organisation qui demandait un engagement de tous et finalement, l'enthousiasme aidant et Niklas Weise n'ayant jamais reporté d'inquiétudes sur les équipes, l'aventure a réussi !

Le manque de moyens étant évoqué, Niklas Weise précise que si l'expérience a été très intéressante et si les contraintes rendent souvent très créatif, il lui semble tout de même judicieux de prévoir davantage de moyens et notamment un producteur présent (avec tout son esprit critique) car sinon, il semble qu'il manque toujours quelqu'un autour de la table.

ISOLÉS À FLANC DE MONTAGNE

Bénédicte Lesage s'intéressant plus spécifiquement à l'expérience de ceux qui débutaient, qui n'étaient pas comédiens, Niklas Weise précise que sur le lieu du tournage (dans la montagne), il n'y avait pas de réception téléphonique, pas de réseau internet. Cela a créé un terrible parallèle avec l'isolement que vivent les personnages de la série, mais finalement, cela a certainement contribué au réalisme de la série et à l'intensité du jeu de tous. En effet, après le premier choc de la déconnexion, la liberté acquise a permis une tout autre qualité de concentration.

Débrancher a aussi permis de souder la petite communauté hétéroclite, constituée à flanc de montagne pour ce projet. Ils ont vécu ensemble et ainsi tous vécu une « expérience de groupe », fondatrice et libératrice à bien des égards. Il suggère d'ailleurs à ceux qui en ont l'occasion de tenter l'expérience : la vie collective et sans réseau a du bon !



DU NOUVEAU EN ALLEMAGNE

Plus généralement, Bénédicte Lesage pointe une forme de renouveau des séries et du travail créatif en Allemagne, ce à quoi Marcus Roth répond qu'en effet, il est temps de tourner la page sur les séries emblématiques (comme *Tatort*) qui ont fait longtemps la réputation de l'Allemagne. Nourris de ce qui se fait en France, en Grande-Bretagne ou encore aux États-Unis, les créateurs font évoluer le paysage télévisuel. Il est d'ailleurs particulièrement heureux de pouvoir en témoigner ici, dans le cadre de Série Series, à Fontainebleau.

Niklas Weise n'est pas certain qu'on puisse déjà parler d'un réel « mouvement » ou « renouveau », mais de nombreuses expériences intéressantes émergent dans le pays, souvent poussées par l'énergie de Berlin, ville au confluent de tellement d'influences. Il convient toutefois toujours de trouver cet équilibre délicat pour créer, en interagissant avec le monde actuel, et en trouvant son audience.

Bénédicte Lesage demande si le tournage a été filmé, ce à quoi Marcus Roth répond qu'en effet l'expérience a été documentée avec une sorte de *making of*. La diffusion de la série sera d'ailleurs accompagnée d'éléments annexes publiés notamment sur Instagram. Cela n'a toutefois pas été planifié : devant l'intensité et l'originalité de l'expérience, l'idée de filmer et photographier ce qui se passait en coulisse est venue naturellement.

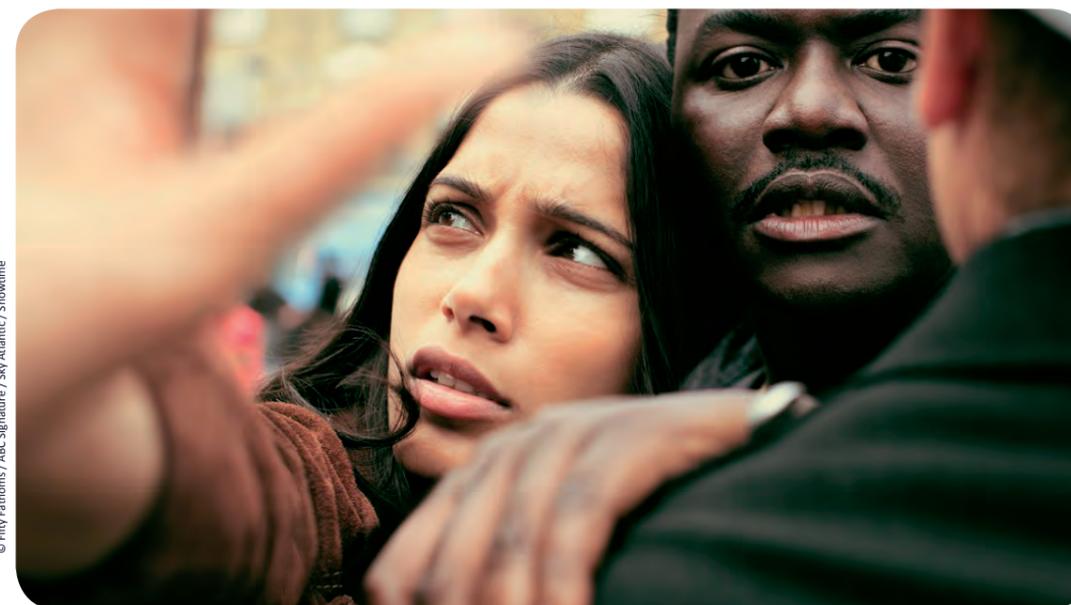
Niklas Weise confirme que si habituellement les campagnes pour les réseaux sociaux sont soigneusement planifiées, dans ce cas, le temps de prévoir a manqué. Il y a peu de matériel filmé, les images sont minimalistes, mais ce qui existe raconte une très belle histoire.

UNE CIBLE PEUT ÊTRE PLUS LARGE QUE PRÉVU

Quant à savoir si la diffusion de la série n'est prévue que pour la télévision, Marcus Roth répond que la première diffusion sera télévisuelle, mais qu'il y aura ensuite des rediffusions sur des plateformes de streaming. Les jeunes regardant peu la télévision de manière classique, cela semble inéluctable.

Marcus Roth ajoute qu'à ce jour la diffusion est prévue après 20 heures pour une cible légèrement plus mûre que l'habituelle tranche des 11-12 ans de Kika. Il semble par ailleurs que les jeunes s'intéressent toujours à ce qui arrive à ceux qui sont plus âgés qu'eux. L'audience réelle de la série pourrait ainsi être très large.

La première diffusion aura lieu en septembre 2017.



© Fifty Fathoms / ABC Signature / Sky Atlantic / Showtime

GUERRILLA

Royaume-Uni

Deux amants idéalistes et politisés aspirant à une révolution sociale se lancent dans une lutte à corps perdu contre l'injustice et l'anticolonialisme au début des années 70. Inspirée d'un mouvement radical parallèle au Black Power américain en Grande-Bretagne, cette fiction parle de liberté et résonne fortement avec notre actualité.

DES DÉBUTS DIFFICILES

Katie Swinden - qui a préalablement travaillé sur la série *Peaky Blinders* - explique que l'idée de créer une série autour du mouvement *Black Power* américain animait déjà le créateur de *Guerrilla*, John Ridley, depuis plus d'une dizaine d'années. Or, à cette époque le scénariste qui n'avait pas encore remporté d'Oscar pour son film *Twelve Years a Slave*, s'est vu opposer un refus de tous les producteurs de films et de séries rencontrés. Le sujet (le combat pour l'égalité entre les communautés noires et blanches) étant considéré à l'époque comme trop politique et polémique, aucun investisseur n'avait voulu prendre de risques en accordant sa confiance au jeune scénariste. John Ridley, découragé, a donc fini par remiser ce projet qui lui tenait pourtant à cœur.

C'est lors du tournage en Angleterre du film *All by Myself* sur Jimi Hendrix que John Ridley et Katie Swinden se sont rencontrés. L'auteur a alors évoqué avec la productrice cet ancien projet. Katie Swinden raconte qu'elle a tout de suite trouvé l'idée très bonne. Le fait que l'histoire se déroule aux États-Unis posait toutefois problème à la productrice de séries britannique qu'elle était.

UNE HISTOIRE MAQUILLÉE

Le projet de développer une série autour d'un mouvement *Black Power* étant très attrayant aux yeux des producteurs de Fifty Fathoms, des universitaires de Cambridge, spécialistes de cette période de l'histoire, ont été consultés pour trouver un équivalent en Grande-Bretagne. Les historiens ont alors appris à

INTERVENANTS :
MISAN SAGAY, SCÉNARISTE
SAM MILLER, RÉALISATEUR
KATIE SWINDEN, PRODUCTRICE, FIFTY FATHOMS

ANIMÉ PAR :
JEAN-MARC AUCLAIR, SCÉNARISTE ET PRODUCTEUR, ALAUDA

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : John Ridley
Scénaristes : John Ridley, Misan Sagay
Réalisateur : John Ridley, Sam Miller
Compositeur : Max Richter
Production : Fifty Fathoms, ABC Signature
Producteurs : John Ridley, Idris Elba, Patrick Spence, Katie Swinden, Yvonne Ibezabo (Fifty Fathoms), Tracy Underwood (ABC Signature), Michael McDonald (Stearns Castle)
Diffuseurs : Sky Atlantic, Showtime
Distributeurs : Sky Vision, Endemol Shine International
Casting : Freida Pinto, Babou Ceesay, Rory Kinnear, Nathaniel Martello-White, Daniel Mays, Denise Gough, Zawe Ashton, Idris Elba
Format : 10 x 60'
Date de diffusion : Avr. 2017

l'équipe de production l'existence d'un « *Black Power Desk* » au début des années 70 en Angleterre. Katie Swinden n'avait alors jamais entendu parler de ce mouvement.

Misan Sagay, scénariste de la série, était plus au fait de l'existence de ces mouvements de revendication en tant que femme noire arrivée en Angleterre enfant. Mais ce n'est qu'après un travail étroit avec les référents historiques de la série, et la consultation d'archives de l'époque, qu'elle a réellement pris la mesure de l'importance et de la violence de ce mouvement révolutionnaire. Misan Sagay a alors été fascinée par le maquillage officiel de ce pan de l'histoire récente.

Katie Swinden acquiesce et ajoute que c'est la raison pour laquelle Fifty Fathoms a définitivement pris la décision de produire la série.

Guerrilla a été diffusée en avril sur la chaîne Sky Atlantic. La communauté noire britannique a été particulièrement surprise de découvrir l'ampleur de ce mouvement, note Misan Sagay.



Pour la scénariste, la force de ce projet tient dans sa résonance avec notre époque contemporaine : en 40 ans, les tensions interethniques ne se sont que très peu apaisées.

Sam Miller, réalisateur des épisodes 3, 4 et 5 de *Guerrilla*, renchérit en expliquant qu'il a essayé de créer, avec l'aide du décorateur de la série, un univers relativement atemporel pour ne pas ancrer l'histoire dans une époque datée et permettre sa résonance avec notre réalité contemporaine. Chose relativement aisée ; les rues de l'Est de Londres ayant peu changé depuis les années 70, souligne le réalisateur.

UN CASSE-TÊTE AMÉRICANO-BRITANNIQUE

Katie Swinden raconte qu'il y a 5 ans, quand sa maison de production a décidé de développer le projet, elle a cherché des diffuseurs américains alors que John Ridley les avait déjà tous contactés 6 ans auparavant. Le projet a réellement débuté quand la « *script commission* » de la chaîne britannique Sky Atlantic a signé un acte d'engagement avec Fifty Fathoms. Tout s'est alors accéléré et... complexifié d'un point de vue juridique. Le système de droits d'auteurs étant extrêmement différent aux États-Unis et en Grande-Bretagne, des juristes spécialisés des deux pays ont dû élaborer un contrat ad hoc pour payer John Ridley, membre de la Guilde des scénaristes américains (WGA). Aux États-Unis, une maison de production paye à l'auteur l'intégralité de ses droits au début du projet ce qui nécessite beaucoup de trésorerie. Tandis qu'en Angleterre, le système est tout autre : l'auteur perçoit la moitié de ses droits au début, puis une autre somme si le programme remporte du succès. Ces négociations ont duré deux ans et ont considérablement retardé le début de la production. C'est pour cette raison que les chaînes britanniques ne faisaient pas appel à des auteurs américains avant cette période ; aujourd'hui, un accord serait trouvé plus rapidement, car le monde de la télévision évolue vite, souligne Katie Swinden.



Une fois le projet définitivement validé, se posait la question du budget : Katie Swinden est allée rencontrer, à Los Angeles, les plus grands diffuseurs et les plateformes telles qu'Amazon, Netflix... L'engagement du diffuseur américain Showtime a permis de disposer d'un budget bien supérieur aux budgets habituels des séries britanniques.

En parallèle, pour être certain que cette fiction rencontre un succès à la hauteur du budget engagé, les réunions marketing ont débuté avant même les réunions de production et la promotion de la série a représenté 40 % du travail de Katie Swinden sur la série (normalement cela représente 15 % du temps d'un producteur).



UNE ÉMULATION COLLECTIVE

Misan Sagay évoque le début de sa collaboration en écriture avec John Ridley. Les deux scénaristes se sont rencontrés en 2014 lors de la cérémonie des Oscars ayant récompensé le film *Twelve Years a Slave* du prix du meilleur film de l'année. Ils avaient alors discuté de la difficulté d'écrire un scénario avec des protagonistes noirs sans tomber dans des poncifs, des bons sentiments ou dans le manichéisme. Un an plus tard, l'auteur de *Guerrilla* l'appelait pour lui demander de rédiger deux épisodes de la série.

Katie Swinden raconte qu'au début de la production, une *writers' room* de quatre personnes devait être constituée. Or, John Ridley ayant écrit les 4 premiers épisodes de la série en seulement 6 semaines, l'équipe n'a pas eu besoin d'être constituée. John Ridley choisissant ses collaborateurs à l'instinct, seule Misan Sagay a été appelée pour apporter une légitimité britannique à l'écriture du scénario.

Habitue à écrire seule, c'est d'ailleurs avec une certaine anxiété que Misan Sagay est arrivée sur le projet alors que le processus d'écriture avait déjà été bien entamé, 4 épisodes étant déjà écrits et 2 autres en cours d'écriture. La réputation d'exigence de John Ridley était connue de tous. Il connaissait le début et la fin de l'histoire, mais avait besoin d'une aide extérieure pour développer l'intrigue, se souvient Misan Sagay. Durant 3 semaines, les deux scénaristes se sont enfermés dans une pièce pour écrire avec l'aide ponctuelle de leurs consultants. Ils ont évoqué les aspects culturels du mouvement anglais - moins « monolithique » que le mouvement américain - élaboré une vision claire des personnages, et repris certains éléments de langage dans l'écriture de John Ridley.

BOUSCULER LES CODES ET LA BIENSÉANCE BRITANNIQUE

Pour Sam Miller, John Ridley a su bousculer les codes de la bienséance britannique en insufflant une énergie inédite dans l'action. Katie Swinden ne peut qu'acquiescer : l'énergie tout américaine de John Ridley a permis de développer une nouvelle façon de travailler, sans tergiversations inutiles, et plus engagée dans ses intentions.

Les comédiens ont aussi aidé à l'élaboration du scénario. De nombreuses séances de travail ont été organisées avec eux pour tester les dialogues et les scènes et en déterminer le ton à retenir. Ce passage de la « 2D » à la « 3D » est d'ailleurs très émouvant pour un scénariste, confie Misan Sagay.

La collaboration entre John Ridley et Sam Miller (qui a réalisé trois épisodes) a aussi permis une vraie émulation de travail. John Ridley tournant en même temps aux États-Unis, Sam Miller a effectué un travail de repérage de lieux pour lui. Le dialogue était permanent. Au visionnage des trois épisodes tournés par Sam Miller, John Ridley se serait même exclamé « il a fait mieux que moi ! » rapporte Katie Swinden. C'est après un visionnage de l'intégralité de la série que la continuité de ton entre leurs épisodes respectifs est apparue parfaite, et cela, même si les deux hommes n'ont jamais été présents ensemble sur le tournage.

UN CASTING 5 ÉTOILES, MAIS QUI FAIT POLÉMIQUE

Le nom de John Ridley, ainsi que la force de l'histoire, ont permis de convaincre des comédiens de premier plan tels qu'Idris Elba - comédien star de la série britannique *Luther* - ou, dans un second temps, Freida Pinto (*Slumdog millionnaire*). Le choix de cette comédienne d'origine indienne ayant toutefois soulevé des critiques du mouvement américain « *Black Lives Matter* », relève Jean-Marc Auclair.

Misan Sagay explique que cette polémique met en lumière un problème de fond qu'est la sous-représentativité des femmes noires dans les médias, mais qu'en l'occurrence ici le choix d'une actrice d'origine indienne se justifiait. Contrairement au mouvement de Black Power mis en place par une communauté unifiée de descendants d'esclaves africains, le mouvement anglais, anticolonialiste, était bien plus divers. Le personnage de Jazz, interprété par Freida Pinto, a d'ailleurs été inspiré de l'histoire d'une véritable militante de ce mouvement originaire du Sud du continent asiatique.



La productrice souligne que la polémique vite dépassée a surtout permis de faire de la publicité au programme. Les audiences ont toutefois été moins bonnes aux USA qu'en Grande-Bretagne, ce qui peut être expliqué par la conjoncture actuelle du pays, selon les dires des professionnels du secteur. Les Américains seraient en effet plus enclins actuellement à regarder des programmes humoristiques, des comédies, que des programmes qui soulèvent des débats sociétaux. La productrice précise que l'audience n'a pas été l'attente première des diffuseurs impliqués l'idée était de provoquer des réactions, de créer du débat, de traiter d'une question fondamentale.



HASSEL

Suède

Suite à la découverte du corps sans vie de son mentor, l'officier de police Roland Hassel, ancien membre du crime organisé, part en quête de l'assassin dans les coulisses du pouvoir entre les villes de Stockholm et Bruxelles.

Le pilote de la série Hassel est diffusé en avant-première mondiale à Série Series.

UN VENT NOUVEAU SOUFFLE SUR LE SCANDINOIR

Arnaud Malherbe note pour commencer cette discussion que le pilote présenté assoit une ambiance, mais n'éclaire en rien le spectateur quant à la suite de l'histoire. Le producteur de la série, Stefan Baron, explique ce choix de la production comme une volonté de ne pas sous-estimer le spectateur, de le considérer en adulte qui choisit — ou non — de faire confiance à l'histoire dès le visionnage du premier épisode de la série. Pour Amir Chamdin, la construction des personnages a toujours été l'axe central du scénario ; en particulier celle du personnage principal dans sa relation aux membres de sa famille. Les premiers épisodes ont de ce fait un rythme lent qui permet d'installer les différentes personnalités et mécanismes familiaux. L'intrigue policière s'accéléra finalement à partir des épisodes 3 et 4.

Pour le comédien Ola Rapace, ce découpage particulier des épisodes s'explique aussi par la volonté généralisée en Scandinavie d'en finir avec le genre du « Nordic Noir » et les séries aux intrigues résolues à la fin de chaque épisode. L'équipe de la série Hassel souhaite renouveler les codes du genre ; cette approche originale est un moyen de se démarquer.

Le distributeur allemand Justus Riesenkauff ne peut qu'acquiescer. Si Beta Film a fait le pari de distribuer « un polar scandinave de plus », cela s'explique par la capacité de Nice Drama à insuffler un vent nouveau dans le paysage des fictions scandinaves. Au vu de sa notoriété internationale, le choix du comédien Ola Rapace a fini de rassurer le distributeur (Ola Rapace a joué dans le James Bond Skyfall, mais a aussi interprété un policier cabossé dans la série Section zéro d'Olivier Marchal).

INTERVENANTS :
AMIR CHAMDIN, RÉALISATEUR
STEFAN BARON, PRODUCTEUR DÉLÉGUÉ, NICE DRAMA
OLA RAPACE, ACTEUR
JUSTUS RIESENKAMPPF, DISTRIBUTEUR, BETA FILM
ANIMÉ PAR :
ARNAUD MALHERBE, RÉALISATEUR ET SCÉNARISTE

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Henrik Jansson-Schweizer, Morgan Jensen, Björn Paqualin, d'après les personnages de Roland Hassel par l'auteur Olov Svedelid
Scénaristes : Björn Paqualin, Morgan Jensen, Charlotte Lesche, Oliver Dixon
Réalisateurs : Amir Chamdin, Erik Eger, Eshref Reybrouck
Compositeur : Nicke Andersson
Production : Nice Drama
Producteurs : Malte Forsell, Stefan Baron, Henrik Jansson-Schweizer
Diffuseur : Viaplay
Distributeur : Beta Film
Casting : Ola Rapace, Alette Opheim, Shanti Rooney
Format : 10 x 45'
Date de diffusion : 2017 (série inédite)

C'est pour éviter de retomber dans les poncifs esthétiques du genre qu'Amir Chamdin a choisi de ne filmer que des parties méconnues de la ville de Stockholm. Ce pari audacieux a aussi été suivi par le réalisateur des épisodes tournés à Bruxelles. L'objectif était de faire émerger une certaine similitude entre ces villes et non de mettre en exergue leurs caractéristiques typiques. Stockholm et Bruxelles n'ont donc pas été filmées comme les capitales respectives de la Suède et de la Belgique, mais comme des villes faisant partie intégrante de l'Europe.

LA MUSIQUE : AXE FORT D'UNE ESTHÉTIQUE NOUVELLE

La bande-son a aussi joué un rôle important dans la construction d'une nouvelle esthétique de la ville. Pour le réalisateur, Stockholm étant une ville intrinsèquement silencieuse, la bande-son a été pensée en conséquence. Seule la musique découlant organiquement du script est venue trouver sa place au montage (la musique de fond dans le bar servant de tripot clandestin de l'épisode 1, par exemple), la musique d'ambiance, ou « mood music », ayant été proscrite selon la volonté du réalisateur.



UN RÊVE DE GOSSES

Tiré des romans de Olov Svedelid écrits dans les années 70, le personnage de Roland Hassel a connu un véritable succès populaire dans les années 80 et au début des années 90 grâce à de nombreuses adaptations télévisuelles. Ayant grandi avec ce personnage mythique de la culture suédoise, c'est tout naturellement que le producteur Stefan Baron a eu l'idée de racheter les droits de la série pour moderniser ce personnage inconnu des jeunes générations.

Quand la réalisation de la série a été proposée à Amir Chamdin, il a tout de suite eu envie de recréer l'atmosphère particulière des films de détectives américains avec lesquels il a grandi. Né au milieu des années 70, c'est un imaginaire nourri aux westerns spaghetti et aux revenge movies qui a alimenté ses réflexions lors de la création de l'univers de Hassel. Le comédien Ola Rapace ayant grandi dans cette même atmosphère et partageant ces mêmes références, leur travail commun autour de l'élaboration du personnage de Roland Hassel n'en a été que facilité.

Cette ambiance quelque peu surannée se retrouve aussi dans la façon de filmer. Les zooms avant et zooms arrière, ainsi que les gros plans ont été plébiscités par le réalisateur, qui avoue préférer une certaine façon de filmer « à l'ancienne ». Amir Chamdin se défend de nostalgie, mais compare son approche du travail de la caméra à l'écoute du rock'n'roll pour un musicien (Amir Chamdin est une figure importante de la culture hip-hop suédoise). Convaincu que la maîtrise des références passées permet de trouver sa propre modernité, Amir Chamdin confie s'être inspiré de la photographie des films policiers de Jean Renoir.

Mais si Hassel est un personnage issu des années 70, sa nouvelle version diffère de l'originale, rassure Stefan Baron. Le choix de garder ce nom tient d'ailleurs plus du marketing — pour rassurer certains investisseurs suédois — que de la volonté de marquer un véritable héritage. Les scénarios ont en effet été totalement réécrits. Au moment de l'écriture des romans d'Olov Svedelid, la figure du policier faisait partie intégrante de la société petite-bourgeoise de la cité ; c'était une carrière à laquelle on pouvait encore aspirer. Aujourd'hui, le milieu de la rue s'est durci et les policiers mal payés habitent les mêmes quartiers que les « voyous » contre lesquels ils se battent, souligne Amir Chamdin. Le rachat des droits de Hassel était un prétexte pour évoquer les difficultés de ce métier, mais surtout pour mettre en lumière la porosité existant entre deux milieux que tout devrait opposer.

LA PRODUCTION EN SUÈDE : L'AUDACE LOCALE

La série Hassel sortira le 8 septembre en streaming sur Viaplay, une plateforme payante, puis sera ensuite diffusée à la télévision publique suédoise. La production a été financée par le fonds de l'Institut du film suédois, par des investisseurs belges, ainsi que par Beta Film, pour un budget global de 7 millions d'euros (pour 10 épisodes de 35 minutes et 100 jours de tournage).

Malgré les budgets relativement petits alloués aux séries scandinaves, ces dernières s'exportent très bien à l'international, et ce, depuis de nombreuses années. Pour Justus Riesenkauff, qui affirme que les séries scandinaves ont toujours deux ans d'avance sur les séries allemandes, leur avant-gardisme s'explique par le désir des équipes de produire « les meilleures séries possible » quel que soit le budget. Une autre explication est liée au fait que peu de fictions étrangères sont diffusées en Scandinavie (contrairement à l'Allemagne ou la France). Cette situation pourrait expliquer le désir de produire des fictions locales de qualité, mais aussi la grande curiosité du public. Justus Riesenkauff conclut en soulignant que les diffuseurs scandinaves mettent en place les mêmes politiques de développement que les chaînes européennes à péage : produire des contenus audacieux pour capter le public jeune.

Pour Stefan Baron, la bonne santé de la fiction scandinave s'explique surtout par l'atmosphère de confiance qui règne dans les équipes de production. La société suédoise étant fondée sur une confiance mutuelle et sur le respect, la production de séries ne déroge pas à cette règle : les auteurs font confiance au réalisateur et les producteurs font confiance à l'équipe.

Amir Chamdin estime que cette très grande liberté accordée à chacun est possible grâce au développement d'une vision commune au sein de l'équipe, une « one vision team ». Pour lui, le réalisateur n'est pas là pour imposer un point de vue aux acteurs ou à l'équipe ; tout est donc discuté en amont pour permettre une plus grande fluidité durant le tournage. Ceci explique notamment le respect du budget des productions suédoises. Ce travail commun va jusqu'à l'écriture des dialogues avec les comédiens, chose « extrêmement rare en France » souligne le réalisateur et scénariste Arnaud Malherbe.





MATCH

Norvège

Auteur norvégien, Martin Lund, également acteur et réalisateur, décline depuis 2004 une même idée : observer – en décalant légèrement le point de vue – comment les petits événements de la vie quotidienne deviennent d’immenses problèmes. Tout démarre avec un court métrage focalisé sur le réveil d’un étudiant « va-t-il – ou pas – réussir à sortir de son lit ? » L’idée est ensuite déclinée en une série pour enfants – *The Games* – rencontrant un grand succès et s’incarne désormais dans une série pour adultes *Match*.

Changer de perspective, ne pas rester dans la tête des protagonistes, mais commenter ce que l’on voit, interpréter, y adjoindre des explications, des hypothèses, des éclairages techniques... Si le téléspectateur vit au cours d’un épisode une scène de la vie quotidienne avec le héros (un quart d’heure d’une vie banale « comme si vous y étiez »), le soin est laissé à deux commentateurs sportifs de mettre en lumière les stratégies réelles ou supposées des protagonistes. Ils s’invitent dans l’image et avec tous les codes du commentaire sportif, vivent la scène en la commentant bruyamment.

COMMENTER COMME UN MATCH DE FOOT

Interrogé sur la genèse de cette série, l’auteur confie que l’écriture de la série pour la jeunesse *The Games* l’a régulièrement conduit à devoir esquiver des sujets plus audacieux, qui n’étaient pas adaptés au public jeunesse, et qui pourtant sont importants, drôles, inspirants : l’amour et le sexe, les hommes et les femmes, les hésitations et les errances, la consommation d’alcool et de drogue... Finalement, l’idée est née de proposer un projet pour jeunes adultes.

Fredrik Støbbakk précise que l’idée a été proposée à la chaîne NRK qui a ensuite passé formellement commande. Le diffuseur est ainsi intervenu tout au long de l’écriture et de la fabrication de la série et l’a financée à hauteur de 2,3 millions d’euros.

Martin Lund ajoute que si l’idée de départ est simple, il lui tenait à cœur de ne pas écrire de simples sketches, mais bien des épisodes

INTERVENANTS :
MARTIN LUND, CRÉATEUR, SCÉNARISTE, RÉALISATEUR, ACTEUR
FREDRIK STØBBAKK, PRODUCTEUR, APE&BJØRN

ANIMÉ PAR :
ALEXANDRE BOYER, PRODUCTEUR, TETRA MEDIA

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Martin Lund
Scénaristes : Martin Lund, Thorkild Schrupp
Réalisateurs : Martin Lund, Liv Karin Dahlstrøm
Compositeur : Stein Johan Grieg Halvorsen
Production : Ape&Bjørn
Producteurs : Fredrik Støbbakk, Ruben Thorkildsen
Diffuseur : NRK
Distributeur : Red Arrow International
Casting : Herbert Nordrum, Fredrik Steen, Martin Lund, Eline Grødal
Format : 20 x 14’
Date de diffusion : 2017 (série inédite)

riches d’une forme de dramaturgie propre. En effet, pour tenir une saison de 20 épisodes, il convient de chercher plus loin que la simple déclinaison de l’idée amusante de ces commentateurs qui insufflent leur passion dans un épisode de vie quotidienne. Ainsi, chaque épisode traite d’une thématique, avec une courte histoire et si la saison permet de voir évoluer les personnages. La série pour enfant est davantage alimentée par une succession de blagues. Ici, la narration est un peu plus classique. En ouverture, la situation est succinctement exposée (se lever ou pas ; se souvenir du prénom de la jeune femme avec laquelle on se réveille après une nuit arrosée ; rencontrer la sœur de son amoureux, ou ses amis ; tenter de faire bonne impression...). Elle donne la thématique, avant que l’on ne suive et découvre les approches et stratégies mises en œuvre par les personnages.

TOUT EST DANS LE TON

Martin Lund ajoute à quel point la justesse du ton lui importait. Sans être à titre personnel particulièrement fan de sport, il a souvent vécu avec, en toile de fond, la télévision et ses bruyantes retransmissions de matchs de football. Il sait ainsi, comme tout le monde, à quel point les commentateurs sportifs sont des émanations de l’esprit d’une communauté. Il lui a ainsi semblé primordial de respecter le ton et les codes des commentateurs

norvégiens. S’il a d’ailleurs dans un premier temps essayé de trouver un comédien pour jouer le rôle qu’il tient finalement dans la série, il a fait le choix d’être de la partie pour que soient plus facilement respectées ces intonations qui font l’authenticité des interventions. Finalement, cette double voix off devient le personnage principal de la série.

Cette importance de la voix off a d’ailleurs un avantage puisqu’elle permet de gérer la post production avec des commentaires qui peuvent être ajoutés ou modifiés une fois les images tournées. Cela permet beaucoup de souplesse et de réactivité même si le risque de tomber dans des excès et de retravailler sans cesse chaque épisode sous prétexte que « c’est possible » puisqu’il n’y a qu’une voix off à changer, n’est pas simple à éviter. Le principe créatif choisi est ainsi concomitamment « une bénédiction et une malédiction ».

Fredrik Støbbakk confirme cette tentation perpétuelle de faire « mieux que bien », mais finalement, la série est bonne et les épisodes de mieux en mieux construits et de plus en plus efficaces.

Il ajoute qu’un compositeur (Stein Johan Grieg Halvorsen) – qui a lui aussi déjà l’expérience de la série pour enfants – est associé à l’équipe.

Alexandre Boyer s’intéressant à l’organisation du tournage, Martin Lund indique que les scènes avec acteurs ont d’abord été tournées, puis celles où le kiosque des commentateurs apparaît au cœur des scènes de vie et enfin, les voix sont ajoutées. Fredrik Støbbakk précise qu’il y a eu en moyenne 4 jours de tournage par épisode : 2 avec les acteurs et sans les commentateurs, 1 avec toute l’équipe puis 1 avec les seuls commentateurs.

RÉSISTER À LA TENTATION DU SPECTACULAIRE

Interrogé sur l’existence d’une *writing room*, Martin Lund indique qu’il a tenté l’exercice, mais finalement écrit la série seul. En effet, il lui semble que cette série est ce qu’il a écrit de plus difficile tant il convient d’être attentif aux détails et fidèle au choix de rester le plus proche possible du quotidien et de donner de l’ampleur aux événements par le commentaire sans jamais succomber à la tentation du spectaculaire.

Pour montrer cette fidélité aux codes du monde du commentaire sportif, différents extraits sont projetés. On voit l’équipe avoir recours à un expert qui explique, croquis et *paperboard* à l’appui, le fonctionnement d’une érection ; l’usage d’un gros plan ou d’un ralenti pour mieux saisir le sens d’une action, d’une

grimace, d’une émotion, et Martin Lund insiste à nouveau sur la dynamique du langage et de la bande-son.

CONSTRUIRE EN DEMI-TEINTE UN PERSONNAGE SYMPATHIQUE Alexandre Boyer souligne à cet égard la justesse générale du ton qui permet d’être toujours en sympathie avec le protagoniste principal.



Martin Lund confirme que les notions de sympathie et d’empathie ont été très importantes. L’apprentissage qu’a permis l’expérience de la série pour enfants a été mis à profit. Par ailleurs, avoir choisi de faire du personnage principal un *underdog* – un homme un peu incertain, plutôt habitué à l’échec qu’au succès – est un parti pris fort et différenciant dans le monde de la télévision où tout est plutôt du côté de la gloire et de la réussite. Il reste qu’au cours de certains épisodes le comportement du héros n’est pas glorieux, ce qui met à mal son capital sympathie. Martin Lund souligne aussi la chance d’avoir un acteur principal particulièrement bon et doué pour exprimer avec naturel ces moments de gêne, d’hésitation, et finalement de grande humanité.

POUR UNE DIFFUSION À LA TÉLÉVISION ET SUR PLATEFORME DIGITALE Quant à la diffusion, la chaîne a prévu de lancer la série à l’automne. Elle couplera deux épisodes de 15 minutes lors de chaque diffusion. NRK bénéficie par ailleurs d’une très belle plateforme internet dont l’audience est excellente et qui mettra elle aussi la série à disposition. Répondant à un participant, il ajoute que les épisodes diffusés sur la chaîne NRK et ceux sur la plateforme sont les mêmes.

Alexandre Boyer demande s’il pourrait y avoir une deuxième saison de *Match*, ce à quoi Fredrik Støbbakk répond qu’évidemment, avec la probable amorce d’une vie commune entre un homme et une femme, les sujets ne manqueraient pas.

Interrogé sur l’avenir international de la série, Martin Lund indique que le monde du commentaire sportif est très particulier et qu’ainsi, hormis dans les pays très proches culturellement (la Scandinavie) il n’est pas certain que la série ne gagne pas à être adaptée aux coutumes et modes d’expression locaux. C’est d’ailleurs ce qui a été fait pour la série jeunesse, qui a été vendue dans 40 pays, est diffusée dans la version originale dans les pays scandinaves, mais adaptée ailleurs et notamment au Canada.





© Jarowskij Sverige AB / SVT

PREMIÈRE
MONDIALE

OUR TIME IS NOW

Suède

Pour le plaisir de tous, *Our Time is Now* allie deux genres très à la mode : la série gastronomique et la série historique.

L'intrigue se situe au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Alors qu'une nouvelle ère se dessine en Suède, le temps semble rester suspendu au sein du Djurgårdskällaren, un prestigieux restaurant de Stockholm. Son responsable, Gustaf Lowander a tout tenté pour maintenir le commerce familial à flot. Lorsque Peter, son frère, rentre du combat, accompagné par Suzanne, rescapée des camps de concentration nazis, il découvre que le restaurant est au bord de la faillite. L'émergence d'une nouvelle société suédoise plus démocratique et la montée de l'État providence et du libéralisme sont autant de changements structurels qui viennent se répercuter sur le restaurant, chamboulant les valeurs de ses propriétaires ainsi que les relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres et avec leurs employés.

L'équipe de *Our Time is Now* projette deux extraits de la série. Ces séquences mettent en scène le personnage de Suzanne, une Française juive incarnée par Hedda Rehnberg. Après avoir passé plusieurs années dans un camp de concentration, elle se retrouve en Suède, toute seule. Elle a rencontré Peter dans un camp de réfugiés, dans le sud du pays. À Stockholm, elle commence à travailler dans le restaurant familial. Dans une des scènes, elle est accusée d'avoir volé des légumes. Suzanne révèle à ses accusateurs les conditions de vie dans les camps nazis.

À TABLE !

Johan Rosenlind est à l'origine de la série. Il en imagine le concept alors qu'il n'avait encore jamais rien écrit auparavant, que ce soit sous forme de roman ou de scénario. En revanche, fort d'une expérience de maître d'hôtel dans un grand restaurant suédois, il connaissait très bien le milieu de la gastronomie. Lorsqu'il présente son projet à Malin Nevander, elle tombe immédiatement sous le charme de cette incroyable histoire.

Elle n'avait, à ce jour, jamais lu un projet aussi bien écrit, surtout de la part d'un débutant. Le pitch ne faisait que 10 pages, mais elle a immédiatement entrevu les perspectives d'une grande série. Malin Nevander s'empresse de présenter le projet à SVT, la télévision publique suédoise. Le hasard veut qu'à ce moment-là, Christian Wikander, le directeur de la fiction, veuille produire une série dont l'intrigue se déroulerait dans un restaurant. Lorsqu'il lit le projet imaginé par Johan Rosenlind, il lui donne immédiatement son feu vert. Le développement de *Our Time is Now* est lancé en 2012 et la chaîne commande directement deux saisons de 10 épisodes chacune, ce qui est assez rare.

Malin Nevander reprend le projet avec Johan Rosenlind. Au fil des échanges, le pitch d'origine subit plusieurs modifications importantes. Ainsi, par exemple, dans la première version, l'histoire se déroulait de nos jours. La décision est prise de démarrer l'intrigue en 1945, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. *Our Time is Now* sera une série historique, en costume.

INTERVENANTS :
ULF KVENSLE, CO-CRÉATEUR, DIRECTEUR D'ÉCRITURE
MALIN NEVANDER, CO-CRÉATRICE, SCÉNARISTE
HARALD HAMRELL, RÉALISATEUR
SUSANN BILLBERG RYDHOLM, PRODUCTRICE, JAROWSKIJ
GÖRAN DANASTEN, PRODUCTEUR, SVT
HEDDA REHNBERG, ACTRICE
MATTIAS NORDKVIST, ACTEUR

ANIMÉ PAR :
CLÉMENTINE DABADIE, PRODUCTRICE, CHABRAQUE

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Ulf Kvensler, Malin Nevander, Johan Rosenlind
Scénaristes : Ulf Kvensler, Malin Nevander, Johan Rosenlind
Réalisateur : Harald Hamrell, Molly Hartleb
Compositeur : Adam Nordén
Production : Jarowskij Sverige AB
Productrice : Susann Billberg Rydholm
Diffuseur : SVT
Distributeur : Zodiak Rights
Casting : Hedda Stiernstedt, Charlie Gustafsson, Suzanne Reuter, Adam Lundgren, Mattias Nordkvist, Josefín Nélden, Hedda Rehnberg
Format : 10 x 60'
Date de diffusion : Oct. 2017 (série inédite)

L'ANTI SCANDINOIR

Le projet devient ainsi beaucoup plus ambitieux. Malin Nevander décide de faire appel à un scénariste expérimenté pour superviser la série. Elle présente un premier synopsis à Ulf Kvensler qui a déjà travaillé sur plusieurs séries dont *Welcome to Sweden*, présentée à Série Series en 2014.

Ulf Kvensler est intrigué. Effectivement, ce projet de série lui apparaît comme très ambitieux, voire trop. Il n'a, par ailleurs, jamais travaillé sur une série historique. Pourtant, le concept – raconter l'évolution de la société suédoise à travers un restaurant – le séduit. Une série comme celle-ci lui offre l'opportunité de raconter une histoire sur plusieurs décennies (les deux premières saisons couvrent 17 ans de l'histoire de la Suède), un procédé assez courant en littérature, mais plutôt rare à la télévision.

Il apprécie tout particulièrement que la série n'ait pas été conçue comme un polar. Certes, le thriller scandinave est devenu une référence et a conquis le monde entier, mais force est de constater que le *Scandinoir* s'essouffle et le fait de pouvoir s'exprimer dans un autre univers que celui du polar est pour le moins rafraîchissant. Ulf Kvensler est convaincu que le public scandinave s'est lassé du thriller et qu'il a soif de nouveautés.

Our Time is Now répond à ce désir en lui proposant un genre rarement proposé par la télévision suédoise, plus axé sur les relations humaines et les histoires d'amour. Les polars scandinaves – souvent regroupés sous l'étiquette du « réalisme social » – portent un regard sur la société actuelle et c'est ce qui fait leur force, mais Ulf Kvensler est persuadé qu'une histoire d'amour permet également de traiter des problématiques sociales. Les 25 années qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale (qu'on appelle en France, les « trente glorieuses ») sont essentielles, car elles ont façonné la société suédoise et ont fait du pays ce qu'il est aujourd'hui.

Clémentine Dabadie ressent l'influence de *Downton Abbey*. Ulf Kvensler a commencé à travailler sur *Our Time is Now* il y a maintenant quatre ans. La série anglaise rencontrait, à l'époque, un immense succès. Toutefois, il revendique plutôt l'influence d'une série danoise – *Krøniken* – devenue, depuis sa diffusion en 2004, la référence absolue en matière de série historique scandinave. Celle-ci a battu tous les records d'audiences dans son pays d'origine, attirant jusqu'à 2,8 millions de téléspectateurs par épisode (pour un pays qui ne compte que 5,1 millions d'habitants !).

L'UNION FAIT LA FORCE

Clémentine Dabadie rappelle que la télévision suédoise est réputée pour la liberté qu'elle accorde aux créateurs et aux scénaristes. C'est tout du moins comme cela que la SVT est perçue en France.

Mais, plus que la liberté, Göran Danasten entend favoriser le dialogue. En tant que producteur, il s'emploie à bâtir un environnement propice aux échanges. Les discussions sont ainsi fréquentes. Il a, ceci étant, plus l'impression d'accompagner le processus créatif que d'intervenir à proprement parler.

Ulf Kvensler confirme que Göran Danasten a accordé une grande confiance à l'équipe de scénaristes. Toutefois, *Our Time is Now* étant une série coûteuse (environ 900 000 euros par épisode), celle-ci doit plaire à un public très large. Le développement d'une future troisième saison dépend des taux d'audience. Ulf Kvensler et ses équipes ont donc intégré, dans leur processus d'écriture, les objectifs que leur avaient assignés les producteurs. Il était clair, dès le départ, que la chaîne voulait, à travers cette série, élargir son public en attirant, notamment, le public féminin. Ulf Kvensler a donc dirigé l'écriture avec cet objectif en tête. Malin Nevander avoue qu'elle tenait une sorte de comptabilité du nombre de personnages féminins dans la série. Elle a réalisé que dans l'une des premières versions écrites par Ulf Kvensler, plus de 70 % des dialogues étaient attribués à des personnages masculins. Au contraire, elle avait, de son côté, privilégié les rôles féminins. Dans les dernières versions, un équilibre a été trouvé.

Malin Nevander souligne que les producteurs ont été consultés tout au long du processus d'écriture. Susann Billberg Rydholm a ainsi eu accès aux premières versions du scénario, ceci afin de pouvoir faire des commentaires dès les premières étapes du développement. Une fois le processus suffisamment avancé, le réalisateur a également été intégré aux débats. Lorsqu'Harald Hamrell a rejoint l'aventure, le premier et le dixième épisode étaient écrits. Le scénario était d'une telle qualité, l'histoire était si émouvante, qu'il n'a pas hésité à rejoindre l'équipe.

L'organisation mise en place se voulait la plus collaborative et la plus transparente possible. Une série comme *Our Time is Now* ne pourrait pas voir le jour sans s'appuyer sur un véritable travail d'équipe intégrant l'ensemble des parties prenantes, des scénaristes aux réalisateurs, en passant par les producteurs et les diffuseurs, voire même les acteurs.



En effet, Ulf Kvensler indique que les comédiens, une fois choisis, ont été régulièrement consultés. Il arrive que les comédiens l'appellent pour demander de changer un mot, ou une phrase. Il se rappelle, à ce sujet, que Mattias Nordkvist n'avait pas hésité à lui écrire que les trois derniers épisodes de la deuxième saison étaient probablement les pires épisodes qu'il n'avait jamais lus. L'acteur avoue qu'il ne comprenait pas pourquoi son personnage était aussi mal traité...

HISTORIQUE, MAIS MODERNE

Clémentine Dabadie interroge l'équipe sur les principales difficultés rencontrées au cours du développement de la série. Pour, Susann Billberg Rydholm, l'aspect purement financier est souvent prédominant, surtout pour une série comme celle-ci. Les séries historiques coûtent cher.

Pour Ulf Kvensler, c'est l'écriture des dialogues qui a été un véritable défi. En effet, l'histoire se déroulant à partir de 1945, les personnages ne peuvent pas utiliser un vocabulaire trop contemporain. Or, le danger était d'écrire une série dans laquelle les dialogues sonneraient trop « vieillots ». Une phrase prononcée dans le premier épisode a d'ailleurs fait débat. Parlant de relations sexuelles, un des personnages utilise un mot équivalent à « se faire baiser » que beaucoup ont jugé trop moderne. Certaines personnes doutaient qu'une personne puisse utiliser un tel mot en 1945. Ulf Kvensler a démontré que le mot en question était utilisé, quoique rarement, depuis 1919. Si la série est effectivement historique, elle n'en est pas moins moderne. D'ailleurs, un des éléments qui a le plus séduit Hedda Rehnberg était l'humour, très contemporain. Malin Nevander rappelle qu'Ulf Kvensler est spécialisé dans la comédie. Il est donc responsable de la plupart des « blagues ».

Les deux saisons de *Our Time is Now* seront diffusées en Suède au mois d'octobre. La série a déjà été vendue dans tous les pays scandinaves.



© Bernd Schuller

THE SAME SKY

Allemagne

DES MONDES JUMEAUX

Claire Lemaréchal souhaitant comprendre comment l'équipe s'est constituée autour du projet *The Same Sky*, Paula Milne répond qu'elle est anglaise, qu'elle a écrit dans les années 90 le thriller politique *Die Kinder* et que la ZDF s'est souvenue d'elle. Oliver Hirschbiegel travaillait alors sur un autre projet, pour la BBC ; la production lui a parlé de ce projet qui l'a immédiatement emballé – peut-être principalement du fait de l'idée de jumeauté qui est traitée dans cette série, entre deux mondes, entre deux Allemagnes.

Paula Milne confirme que le pitch initial était constitué de deux pages qui parlaient essentiellement d'espionnage, mais, ayant déjà écrit des fictions politiques, elle savait qu'un prisme émotionnel était absolument nécessaire. L'histoire de jumeaux séparés semblait forte, et permettait de rendre l'enjeu de la série plus contemporain, car pour ce qui est de l'intrigue, la production souhaitait qu'elle se situe au cœur des années 70, dans un climat de guerre froide très prononcé.

Paula Milne répond à quelques questions des participants dans la salle sur son procédé créatif et indique que, tout compris (penser et formaliser), écrire un épisode lui prend un mois. Elle imagine toujours que l'audience réagira comme elle et se base sur cette intuition pour jauger le poids de chaque partie de l'intrigue. Et avant de se lancer, une période de 6 à 8 mois de recherches lui a permis de s'imprégner de l'univers de la série. À ce jour, la saison 2 est écrite et il y a même quelques épisodes prévus pour une saison 3.

IL NE RESTAIT QU'À FILMER...

Oliver Hirschbiegel indique qu'il est arrivé sur un projet avec un scénario déjà écrit, qui lui a semblé parfait. Il a lu le script, posé quelques questions et puis, il a tout simplement filmé ce qui avait été si bien écrit. Comment imaginer plus simple ? Paula Milne confirme qu'elle écrit toujours seule même si les

INTERVENANTS :
PAULA MILNE, CRÉATRICE, SCÉNARISTE
OLIVER HIRSCHBIEGEL, RÉALISATEUR

ANIMÉ PAR :
CLAIRE LEMARÉCHAL, SCÉNARISTE

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Paula Milne
Scénariste : Paula Milne
Réalisateur : Oliver Hirschbiegel
Compositeur : Walter Mair, Vassilina Tchakarova
Production: UFA Fiction, Beta Film, in coproduction with Mia Film in association with Rainmark Films
Producteurs : Friedemann Goetz, Michal Pokorný (Co-producer), Benjamin Benedict, Ferdinand Dohna, Nico Hofmann, Paula Milne, Dirk Schürhoff, Tracey Scofield, Sebastian Werninger (Executive Producers)
Diffuseur : ZDF
Distributeur : Beta Film GmbH
Casting: Tom Schilling, Sofia Helin, Friederike Becht, Ben Becker, Jörg Schüttauf, Hannes Wegener, Stephanie Amarell, Godehard Giese
Format: 6 x 60'
Date de diffusion : Mar. 2017

échanges l'enrichissent, d'autant plus qu'il fallait, dans ce cas, s'appropriier tout un pan de l'histoire allemande.

En pratique, le scénario, initialement écrit en anglais, a donc dû être traduit en allemand. Oliver Hirschbiegel s'en est chargé. Il dit être resté très fidèle à la version initiale, mais la scénariste suggère tout de même qu'il est largement intervenu sur les dialogues. Pendant cette période, les contacts ont donc été fréquents.

Oliver Hirschbiegel indique d'ailleurs être particulièrement friand du contact avec les scénaristes. Ainsi, les décisions peuvent être discutées et pesées ; il n'aime pas trop être seul. Paula Milne précise toutefois qu'elle n'est venue sur les lieux du tournage que trois demi-journées sur une période de 6 mois. Elle aime que le réalisateur soit – et se sente – entièrement libre.



Oliver Hirschbiegel ajoute que le casting a été fait en commun, Paula Milne précisant qu'elle n'avait pas d'acteur particulier en tête au moment de l'écriture et que l'aventure du choix des acteurs en a été rendue encore plus passionnante.

Quant au lien avec le diffuseur, Paula Milne se réjouit d'avoir trouvé tout le monde particulièrement accueillant avec une Anglaise qui ne parle pas leur langue et qui écrit sur eux. Elle imagine qu'avoir obtenu des récompenses dans le passé a aidé, mais, pour elle, c'est surtout l'histoire qui a convaincu. L'histoire et ces personnages qui, avec des poids dramatiques relativement égaux, animent l'intrigue. Peut-être aussi était-il émouvant d'imaginer une histoire avec des ramifications qui courent jusqu'à aujourd'hui ?

UN ENNEMI INTIME

Sur le fond, Oliver Hirschbiegel précise qu'il a un lien fort avec Berlin et a toujours été fasciné par cette période de la guerre froide – un thème qui est d'ailleurs finalement très fréquemment filmé –, cette époque de l'affrontement de deux mondes dans une forme de face à face et d'immobilité. Il l'a vécue très jeune puisqu'il a été, à l'Est, membre de la jeunesse communiste et qu'il a alors participé à un « voyage d'échanges » avec l'Ouest. Il est fasciné par cette idée d'être face à un ennemi qui n'en est pas tout à fait un, notamment parce qu'il n'est pas tout à fait étranger. Un participant au débat demande pourquoi il aura fallu attendre aussi longtemps pour traiter de cette problématique. Oliver Hirschbiegel renvoie alors vers la timidité des Allemands, un peu réticents lorsqu'il s'agit d'aborder ces thématiques. Mais une ville divisée pendant des décennies (et un pays coupé en deux) laisse des traces et des blessures qui peuvent légitimement être longues à guérir. Aujourd'hui encore, aborder ces deux Allemagnes, l'esprit et les rythmes différents des évolutions de chacune, reste un sujet sensible. Oliver Hirschbiegel précise alors que s'il est allemand d'origine, il voyage beaucoup et vit essentiellement entre l'Autriche et l'Italie. Cette distance lui a peut-être permis, plus qu'un autre, de prendre le recul nécessaire pour s'engager complètement dans cette histoire. Il a en tout cas la sensation que cela lui a permis de faire de la fiction sur fond de réel en maintenant l'intimité qu'il a avec le sujet et la vivacité que confère souvent un œil extérieur.

Paula Milne indique que pour elle, cette série a finalement été l'occasion d'écrire une histoire très allemande - certains ont

d'ailleurs eu peur qu'elle ne soit « trop » allemande – qui parle à tous. C'est en effet surtout l'histoire de gens ordinaires dans des situations de choix extraordinaires, dans un environnement qui, par sa nature même, exerce une pression palpable sur la vie intime des protagonistes. Est-ce que cela ne résonne pas en chacun d'entre nous ?

LA FORCE DES IMAGES

Le tournage s'est déroulé presque entièrement à Prague où l'on trouve d'excellentes équipes et où les bas prix permettent de disposer de plus de temps pour tourner. Par ailleurs, Berlin a récemment tellement changé que finalement, aujourd'hui, Prague ressemble davantage à la capitale d'antan qu'elle ne se ressemble elle-même... Les scènes réellement tournées à Berlin sont donc très rares.

Interrogé sur le budget, qui est toujours un sujet brûlant, notamment pour les séries historiques, Oliver Hirschbiegel indique qu'ils ont disposé de 800 000 à près d'un million d'euros par épisode de 45 à 50 minutes. Le budget est ainsi largement supérieur à ce qui se fait traditionnellement en Allemagne tout en restant très inférieur aux standards américains. Oliver Hirschbiegel a fait l'expérience que l'argent manque parfois, mais que si l'on est capable de justifier les dépenses, la production est susceptible de comprendre les besoins artistiques...

Il y a eu 69 jours de tournage, avec quelques aménagements du scénario, ajoute Paula Milne, précisant que, par exemple, certaines scènes de voyage ont été éliminées et réarrangées pour qu'elles puissent être tournées localement.

Oliver Hirschbiegel souligne ensuite qu'il a beaucoup mis sur l'image et notamment essayé de montrer – sur la base de la photographie –, à quel point les univers des années 70 et 80 diffèrent. Les années 70 étaient suffocantes ; les années 80 plus ouvertes.

Oliver Hirschbiegel indique que quelle que soit la série sur laquelle il travaille, il fait de très nombreuses recherches pour coller à la réalité, et ce, très souvent, à base de photographies. Elles sont si parlantes ! Dans ce cas précis, beaucoup de souvenirs sont d'ailleurs revenus lors du visionnage des images et il a même puisé dans ses photographies personnelles. Il espère que cela contribue à faire de *The Same Sky* une série particulièrement authentique.

RACONTER POUR LE PETIT ÉCRAN

Il rappelle qu'il vient du monde de la télévision et que le cinéma est venu ensuite. Il a donc ses repères dans l'univers de la série. Il estime d'ailleurs qu'il n'y a pas de différences de fond pour quelqu'un qui, avant tout, « raconte des histoires en les filmant ». Au montage, évidemment, il tient compte des différences de rythme qui s'imposent et adapte parfois le point de vue de la caméra, car il lui semble que, sur grand écran, on a parfois besoin de donner davantage à voir et plus longuement. Ainsi, ce qui marche sur grand écran apparaît parfois, sur le petit, beaucoup trop lent.

Paula Milne ajoute que, pour elle, la différence essentielle est qu'au cinéma, a priori, quand le spectateur entame le film, il reste jusqu'à la fin ; avec une série, lui donner envie de revenir pour chaque épisode est un tout autre art... En contrepartie, le temps de la narration peut être plus largement déroulé.

ET PAR AILLEURS...

Dans la salle, on s'interroge sur d'autres projets de Paula Milne. Écrira-t-elle une série sur les enjeux politiques actuels ? Sur le Brexit par exemple ?

Paula Milne répond qu'elle travaille plutôt sur un projet autour des *fake news* et des conséquences de cette nouvelle forme de désinformation sur la démocratie...





© Nikolas Tuel

SHADOW OF THE FERNS

République tchèque

LES SÉRIES ONT LE VENT EN POUPE EN RÉPUBLIQUE TCHÈQUE L'année dernière, Série Series avait régalé les festivaliers avec *Kosmo*, une série complètement déjantée qui suivait les tribulations de la première, et fictive, mission spatiale tchèque. Cette année on change complètement d'univers avec *Shadow of the Ferns*, série policière teintée de fantastique comme en témoigne son pitch intrigant.

Après un accident de voiture, un jeune flic, Filip Marvan, se réveille au début des années 80 dans une ville au nord de la Tchécoslovaquie, où il est membre d'une équipe locale de détectives. Pourquoi a-t-il fait ce bond de trente ans dans le passé ? Comment va-t-il revenir dans son époque ?

Les créateurs de la série ont décidé de présenter le cinquième épisode de la saison, probablement le plus sombre (ils assurent que les autres épisodes sont plus drôles, plus légers). Dans ce chapitre, Filip rencontre sa mère, enceinte de lui, et son père, un jeune chômeur anarchiste.

ADAPTER N'EST PAS COPIER

Si l'histoire inspire un sentiment de déjà-vu, ce n'est pas un hasard. En effet, *Shadow of the Ferns* est le remake tchèque de *Life on Mars*, la série dorénavant culte de la BBC. La version anglaise raconte l'histoire de Sam Tyler, un policier renversé accidentellement par une voiture en 2006. Lorsqu'il reprend connaissance, il se trouve en 1973 et travaille pour la police de Manchester. Dans la version tchèque, Filip Marvan se réveille en 1982, en Tchécoslovaquie communiste. *Life on Mars* n'avait jamais été diffusé à la télévision tchèque. Vratislav Šlajer a toutefois eu l'occasion d'en voir plusieurs épisodes. Il tombe immédiatement amoureux de la série et en achète les droits. Il en montre quelques épisodes à Ondřej Štindl qui tombe également sous le charme. Ils savent d'instinct que s'ils se lancent dans l'écriture d'un remake, ils devront remanier entièrement l'intrigue. Le postulat de départ de *Life on Mars* est maintenu, mais la comparaison s'arrête là. Les deux versions sont très différentes.

INTERVENANTS :
ONDŘEJ ŠTINDL, CRÉATEUR, SCÉNARISTE
MAREK NAJBRT, CRÉATEUR, RÉALISATEUR
VRATISLAV ŠLAJER, PRODUCTEUR, BIONAUT
MICHAL REITLER, PRODUCTEUR, CZECH TELEVISION

ANIMÉ PAR :
JEAN-ANDRÉ YERLÈS, SCÉNARISTE

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Ondřej Štindl, inspiré de la série BBC *Life on Mars*
Scénaristes : Ondřej Štindl, Robert Geisler, Benjamin Tuček
Réalisateurs : Marek Najbrt, Radim Špaček
Compositeur : Hynek Schneider
Production : Bionaut, Czech Television, JOJ TV
Producteurs : Vratislav Šlajer (Bionaut), Michal Reitler (Czech Television)
Diffuseurs : Czech Television, JOJ TV
Distributeur : BBC Worldwide
Casting : Václav Neuzil, Ivan Trojan, Judit Bárδος, Jan Budař, Václav Kopta, Tomáš Jeřábek, Michal Dalecký, Marie Doležalová
Format : 10 x 57'
Date de diffusion : Jan. 2017

Lorsqu'Ondřej Štindl se lance dans l'écriture du scénario, il abandonne rapidement l'idée de faire un remake de la série anglaise. *Life on Mars* est, dans l'esprit, une série très britannique, baignée dans la culture pop des années 70. Le titre de la série fait d'ailleurs référence à une chanson de David Bowie. Les personnages de *Life on Mars* sont de purs produits d'une culture *so British*. Ondřej Štindl a conscience que de tels personnages, leur psychologie, leur humour, ne peuvent être transposés tels quels dans une série dont l'action se déroule en Tchécoslovaquie, encore moins dans un pays communiste.

Vratislav Šlajer est convaincu qu'une bonne adaptation ne peut se contenter d'être un simple copier-coller. Un remake doit, selon lui, apporter un nouveau regard sur une thématique déjà établie sans pour autant trahir les principes sur lesquels s'appuie la série. Les auteurs et les scénaristes doivent, quoi qu'il en soit, se sentir libres de s'exprimer même lorsqu'ils travaillent sur un remake. Les séries fantastiques, ajoute Ondřej Štindl, sont beaucoup plus faciles à adapter, car le genre offre plus de liberté.

GUÉRIR LES BLESSURES DU PASSÉ

Ondřej Štindl imagine, dès le début de son travail d'écriture, situer l'intrigue de *Shadow of the Ferns* en 1982, l'année de ses 16 ans, un âge où, selon lui, « on commence à comprendre le monde qui nous entoure ». Marek Najbrt, le réalisateur, ne pouvait qu'approuver cette décision, puisque les années 80 sont également celles de son adolescence. La série lui offrait, par ailleurs, l'opportunité de se remémorer et d'exorciser une période difficile, celle de la fin du communisme.

Vratislav Šlajer avait conscience que la décision de placer l'intrigue dans les années 80 était pour le moins risquée. 1982 est une année que beaucoup de Tchèques préféreraient oublier. Ce fut en effet une année très étrange pour les Tchèques, le régime communiste rentrant peu à peu dans sa phase de décadence. « Le pays somrait peu à peu dans le chaos. Tout semblait si désespéré. Beaucoup de personnes ont fui le pays cette année-là », se rappelle Ondřej Štindl.

Ondřej Štindl a tenu à éviter toute forme de sentimentalisme et *Shadow of the Ferns* n'est pas, contrairement à *Life on Mars*, une série nostalgique. La vision qui est donnée du passé tchécoslovaque n'est ni noire, ni blanche. La série ne prend pas parti. Elle n'est soutenue par aucun discours politique. Vratislav Šlajer ne voulait pas susciter la controverse. Jamais il n'est dit ou sous-entendu que les années 80 étaient fantastiques ou, au contraire, qu'elles étaient terribles. La réalité historique est vue à travers les yeux de son personnage principal.

Plus que le voyage dans le temps, la série a pour principal sujet le pardon. Ainsi, dans l'épisode projeté, Filip a l'incroyable chance de rencontrer son père lorsque celui-ci n'était qu'un jeune loupard sans avenir et de lui pardonner toutes les fautes qu'il n'a pas encore commises.

Michal Reitler précise que c'est cette thématique qui a été présentée à la chaîne pour que celle-ci donne le feu vert au projet. L'idée de produire une série fantastique ne l'emballait pas vraiment et le projet lui a été vendu plus comme un thriller qu'une série de science-fiction à proprement parler. Le premier épisode est, à ce titre, très classique. C'était une façon, souligne Michal Reitler, d'attirer les spectateurs. Au fil des épisodes, *Shadow of the Ferns* se transforme en drame familial, mais avec des éléments fantastiques.



UNE FAUSSE SÉRIE POLICIÈRE

Les 10 épisodes de *Shadows of the Ferns* ont été diffusés sur Česká Televize, le groupe de télévision publique tchèque, à partir du mois de février 2017, les lundis soirs à 20 heures, la case dédiée aux séries policières.

Le premier épisode a réuni plus de 1,6 million de spectateurs, alors que la République tchèque ne compte que 10 millions d'habitants. Les résultats d'audience étaient d'autant meilleurs que la série faisait face à une forte concurrence de la part des chaînes privées. Les épisodes suivants ont perdu quelques spectateurs, mais le taux d'audience n'est jamais descendu en dessous des 1,2 million.

Les créateurs étaient confiants, mais les résultats ont largement dépassé leurs attentes et celles de la chaîne. Certes, Česká Televize n'a pas pour premier objectif de battre les records d'audience, mais plutôt de créer des œuvres originales. Il n'en demeure pas moins que *Shadow of the Ferns* n'est pas une série légère et que la chaîne a pris un risque.

Le risque était d'autant plus élevé que la série est chère. Chaque épisode bénéficie d'un budget de 450 000 euros alors que le budget moyen d'une série tchèque est plus proche de 300 000 euros par épisode. La télévision tchèque a financé 75 % de *Shadow of the Ferns*. La série a été co-développée avec une chaîne privée slovaque. Celle-ci souhaitait prendre un risque et bouleverser sa programmation en produisant une série plus originale, moins commerciale. Le risque a été payant puisque *Shadow of the Ferns* a également rencontré un immense succès en Slovaquie.

Interrogé, pour conclure, sur une éventuelle deuxième saison, Vratislav Šlajer précise que *Shadow of the Ferns* a été conçue comme une minisérie et qu'aucune suite n'est donc à l'étude. En revanche, le concept est si fort qu'il pourrait être utilisé à nouveau, mais pour une toute autre histoire se déroulant à une autre époque, avec des personnages différents.

Vratislav Šlajer tient à ajouter qu'il est très fier du travail accompli et tout particulièrement du dernier épisode de la série. On mesure souvent la qualité d'une série à celle de son final. Non seulement *Shadow of the Ferns* arrive à tenir en haleine le téléspectateur pendant 10 épisodes, mais la série boucle l'histoire en beauté avec une très belle fin.





TABULA RASA

Belgique

Mie, jeune femme amnésique internée dans un hôpital psychiatrique, est la dernière personne à avoir été vue en présence de Thomas Spectre avant sa mystérieuse disparition. Principale suspecte aux yeux de la police, elle est la seule à détenir les clés pour le retrouver. Mais comment résoudre une enquête quand on a la mémoire qui flanche ?

Thriller psychologique et fantastique, *Tabula Rasa* représente l'essor de la création télévisuelle flamande qui tient une place particulière sur la scène européenne.

NAISSANCE D'UNE SHOWRUNNER

Le producteur Frank Van Passel explique que l'idée de créer *Tabula Rasa* est née chez Malin-Sarah Gozin d'une volonté de traiter la notion de perte et d'amnésie dans une série. Comme elle était productrice chez CAVIAR depuis de nombreuses années, c'est très naturellement que la maison a décidé de la soutenir dans le développement de son projet. L'écriture du scénario a débuté par l'élaboration du personnage central de Mie, puis un traitement a été rédigé, ainsi qu'un pilote et une bible. L'équipe a ensuite décidé de faire appel à un scénariste expérimenté dans l'écriture de séries, Christophe Dirickx, pour épauler Malin-Sarah Gozin dans la construction de l'intrigue. Le développement de *Tabula Rasa* a été l'occasion de tester de nouvelles méthodes de travail pour la maison de production. Ainsi, il a été demandé à la célèbre comédienne flamande Veerle Baetens, interprétant Mie, d'intervenir en tant que scénariste. Si les visions de cette dernière et de Malin-Sarah Gozin se sont parfois heurtées lors de débats très animés, cette tension créative a permis la naissance d'un personnage aussi complexe que celui de Mie.

Frank Van Passel raconte que Malin-Sarah Gozin voulait avoir le statut de *showrunner* de la série. Ce statut n'existant pas dans le monde de la production de séries en Flandre, il a fallu en dessiner les contours. Un équilibre a vite été trouvé entre le perfectionnisme de la jeune femme et la liberté nécessaire à toute expression créative chez les autres membres de l'équipe.

INTERVENANTS :
JONAS GOVAERTS, RÉALISATEUR
LACHLAN ANDERSON, COMPOSITEUR
FRANK VAN PASSEL, PRODUCTEUR, CAVIAR
WIM JANSSEN, DIRECTEUR DES CONTENUS, VRT ÉÉN

ANIMÉ PAR :
HERVÉ HADMAR, SCÉNARISTE ET RÉALISATEUR

FICHE TECHNIQUE

Showrunner : Malin-Sarah Gozin
 Scénaristes : Malin-Sarah Gozin, Veerle Baetens, Christophe Dirickx
 Réalisateurs : Kaat Beels, Jonas Govaerts
 Compositeur : Lachlan Anderson
 Production : Caviar
 Producteurs : Helen Perquy, Frank Van Passel, Bo De Group
 Diffuseurs : VRT één, ZDFneo
 Distributeur : ZDFe
 Casting: Veerle Baetens, Stijn Van Opstal, Jeroen Perceval, Gene Bervoets, Natali Broods, Cécile Enthoven, Hilde Van Mieghem, Peter Van Den Begin, François Beukelaers, Lynn Van Royen, Tom Audenaert
 Format: 9 x 50'
 Date de diffusion : automne 2017

Jonas Govaerts soutient que cette place de *showrunner* inédite était justifiée par la présence de deux réalisateurs sur la série, permettant ainsi à Malin-Sarah Gozin de se placer en seule autorité esthétique. Toutefois, la créatrice n'intervenait sur le plateau que lorsque des ressorts scénaristiques lui semblaient négligés.

UN VENT NOUVEAU SUR LA SÉRIE POLICIÈRE

Frank Van Passel raconte que pour différencier *Tabula Rasa* des fictions policières habituelles, la série a été saupoudrée d'éléments « d'horreur ». Ce parti pris esthétique audacieux a d'ailleurs été à l'origine d'un désaccord avec la chaîne privée qui devait initialement diffuser le projet. Cette dernière réclamant des modifications scénaristiques afin de rendre le scénario plus familial, le producteur a fait le choix de rompre le contrat existant, plutôt que de dénaturer le projet. La télévision publique flamande VRT a ensuite rejoint l'aventure.

Une fois cette volonté esthétique clairement assumée, la constitution d'une équipe ayant une sensibilité vis-à-vis des « films d'horreur » n'a pas été des plus aisées. Le choix s'est porté sur les deux réalisateurs Kaat Beels et Jonas Govaerts (l'une étant réputée pour sa capacité à développer des univers visuels forts et l'autre pour sa direction d'acteurs) qui se sont vus attribuer chacun le tournage de scènes d'un espace temporel : le passé pour l'un, le présent pour l'autre.

Jonas Govaerts rapporte qu'il a énormément discuté avec Malin-Sarah Gozin de l'ambiance à insuffler à la série. Le développement d'un univers très hitchcockien modernisé a remporté l'approbation finale.

Lachlan Anderson souligne que le travail sur la musique a accentué le caractère inquiétant des images et a facilité le repérage temporel du spectateur, malgré des flashbacks incessants. Mais cela a permis avant tout de différencier la série des autres productions policières flamandes (composées par les mêmes musiciens depuis des années, leur ambiance sonore est très identifiable).

Wim Janssen confie que l'équipe de production avait délibérément choisi de ne pas lui révéler toutes les subtilités de l'engrenage scénaristique, le plaçant en position de « spectateur lambda ». Le parti pris très osé d'un crescendo lent dans la construction de l'intrigue a ainsi mis ses nerfs - de diffuseur soucieux des audiences - à rude épreuve. Ce n'est qu'une fois le montage intégralement réalisé qu'il a véritablement pris la mesure de force et de la modernité de l'écriture de Malin-Sarah Gozin.

TÉLÉVISION PUBLIQUE ET SOUTIEN À LA JEUNE CRÉATION FLAMANDE

Frank Van Passel affirme que la création d'une série telle que *Tabula Rasa* n'aurait pas été possible quelques années plus tôt. Mais, une volonté politique de développer la production de

fictions localement a été à l'origine de la création d'un fonds spécial il y a cinq ans. Le « *tax shelter* » (niche fiscale belge destinée à soutenir la production d'œuvres audiovisuelles ou cinématographiques) joue aussi un rôle essentiel. Ainsi, plusieurs séries sont désormais produites dans le pays tous les ans.

Wim Janssen, dont le travail est de soutenir la création locale de fictions, s'est posé la question, lors de la présentation de *Tabula Rasa*, de la ligne éditoriale de la chaîne VRT. Affirmant que le devoir d'un diffuseur public est de proposer des programmes novateurs à ses téléspectateurs (et ce, malgré une sensibilité personnelle très éloignée de l'univers des films d'horreur), le directeur des contenus de la chaîne flamande a décidé de faire confiance au projet.

Frank Van Passel souligne que vers la fin du développement, la chaîne publique allemande ZDF a également rejoint l'aventure. Une seule exigence posée lors de cet investissement : que le résultat soit « brillant ». Le budget supplémentaire a notamment permis de réaliser de meilleurs effets spéciaux, permettant d'envisager des ventes à l'international de façon plus plausible. Au final pour 9 épisodes de 50 minutes (12 jours de tournage par épisode), le budget s'est élevé à 6,5 millions d'euros.

Hervé Hadmar demande si la série sera diffusée en France.

La série sera diffusée à l'automne 2017 en Flandre. L'objectif est de la vendre ensuite dans la partie francophone de la Belgique. L'international suivra peut-être, conclut Frank van Passel.





© Victor Davidsson



THE SIMPLE HEIST

Suède

Série Series a clos sa sixième édition par cette comédie inédite et hilarante venue de Suède. L'équipe de la série *The Simple Heist*, venue en nombre, se prête au jeu d'une interview sur scène par Pierre Zéni avant la projection du premier épisode.

UNE QUESTION DE MORALE

Pierre Zéni interroge Erik Hultkvist sur la genèse de la série. Celui-ci explique que *The Simple Heist* est à l'origine un roman à succès suédois écrit par Tomas Arvidsson à la fin des années 70. Il avait déjà fait l'objet d'une adaptation à la télévision dans les années 80. Dans son livre, l'auteur racontait l'histoire de deux hommes d'âge mûr, un médecin et un professeur de mathématiques, qui décident, à l'approche de la retraite, de braquer une banque. Ce braquage, ils le réalisent par révolte contre le taux de fiscalisation suédois, très élevé à cette époque. Nos deux héros estiment qu'ils ont travaillé dur toute leur vie et qu'ils ont toujours été de bons citoyens. Non seulement la société ne les remercie pas pour les services qu'ils lui ont rendus, mais elle les traite de la façon la plus injuste possible, s'enrichissant à leurs dépens en leur soutirant tout leur argent.

Dans ce contexte, pour eux, braquer une banque n'est pas un geste immoral, bien au contraire, plutôt un acte pour rétablir la justice. Ces deux hommes font partie de la classe moyenne, ils ne sont pas au bas de l'échelle sociale et économique, mais ils n'hésitent pas à se draper dans de grands principes moraux pour justifier leur crime. Leurs objectifs sont principalement égoïstes. Cette dichotomie entre un discours moral et des impératifs purement matérialistes est un sujet parfait pour une comédie. Elle l'est d'autant plus que les sentiments dépeints par l'auteur sont universels. L'hypocrisie de ces deux hommes est très humaine. Il est donc facile de s'identifier à ces deux braqueurs en herbe.

BRAQUAGE AU FÉMININ

Erik Hultkvist a toujours beaucoup aimé cette histoire et décide d'en écrire un remake en modernisant les thématiques du roman sans en modifier les prémices. L'objectif premier des deux héros

INTERVENANTS :
ERIK HULTKVIST, SCÉNARISTE
FRIDA ASP, PRODUCTRICE, FLX
SISSELA KYLE, ACTRICE
LOTTA TEJLE, ACTRICE
JOHANNA BERGENSTRÄHLE, DIRECTRICE DE LA FICTION PAR INTÉRIM, TV4

ANIMÉ PAR :
PIERRE ZÉNI, JOURNALISTE, CANAL+

FICHE TECHNIQUE

Idee originale : adapté d'un roman de Tomas Arvidsson
Scénaristes : Erik Hultkvist, Linn Gottfridsson, Rikard Ulvshammar
Réalisateur : Felix Herngren, Emma Bucht
Compositeurs : Matti Bye, Joel Danell
Production : FLX
Producteurs : Frida Asp, Pontus Edgren, Jessica Ericstam, Joshua Mehr
Diffuseurs : TV4 / C More, Yle, TV2 Norway
Distributeur : FremantleMedia International
Casting : Lotta Tejle, Sissela Kyle
Format : 6 x 44'
Date de diffusion : automne 2017

– se venger de la société sous prétexte que le taux d'imposition est trop élevé – n'est plus vraiment d'actualité. Mais la principale modification apportée au roman concerne le sexe des héros. Les braqueurs deviennent des braqueuses. C'est ce changement qui a d'ailleurs vraiment séduit la chaîne lorsqu'Erik Hultkvist leur a présenté son sujet.

La nouvelle version de *The Simple Heist* a pour héroïnes Jenny Bengtsson et Cecilia Stensson, deux femmes à l'aube de la soixantaine travaillant dans le secteur public. Si elles bénéficiaient, lors de leur entrée dans la vie active, d'un statut social tout à fait enviable, elles ont vu progressivement ce statut s'éroder. Elles ont travaillé toute leur vie, portées par des valeurs de service public. Mais, à l'approche de leur retraite, elles réalisent que leurs situations personnelles et financières se sont sérieusement dégradées. Pour continuer, il ne leur reste plus qu'une seule solution : braquer une banque. Comme dans le roman, ces deux personnages appartiennent à la classe moyenne supérieure. Leurs motifs pour commettre un crime sont beaucoup moins nobles qu'elles voudraient nous le faire croire.

DEUX FEMMES AU BORD DE LA CRISE FINANCIÈRE

Cette dualité morale a absolument séduit Lotta Tejle lorsqu'elle a lu le scénario. Comment expliquer que deux femmes « bien sous tous rapports », sans casier judiciaire, proches de la soixantaine, puissent un jour braquer une banque ? Elle faisait face, en tant qu'actrice, à un véritable défi : comment rendre cette histoire, pour le moins rocambolesque, la plus crédible possible ?



Lotta Tejle n'a toutefois eu aucun mal à trouver des justifications à son personnage. Dans la série, Jenny est professeure de mathématiques, mais elle a eu, comme beaucoup de femmes, deux métiers à la fois, jonglant entre vie professionnelle et vie familiale. Lorsqu'on découvre Jenny au début de la série, elle est en pleine procédure de divorce. Sa situation financière est de plus en plus critique. Elle a toutes les raisons d'être en colère. Sissela Kyle rappelle que les femmes, c'est tout du moins le cas aujourd'hui en Suède, sont plus touchées par la pauvreté lorsqu'elles sont à la retraite.

Cecilia, le personnage incarné par Sissela Kyle, est médecin. Elle devrait envisager sereinement la retraite. Malheureusement, elle est tombée dans le piège des mauvais investissements financiers et a dilapidé tout l'argent de son foyer (sans en dire un mot à son mari). Les motifs de Cecilia sont encore plus égoïstes que ceux de Jenny.

SWEDISH GIRL POWER

Pierre Zéni demande à l'équipe présente si *The Simple Heist* est une série féministe. Pour Frida Asp, les deux héroïnes de la série refusent de se conformer à l'image que la société veut leur imposer. Après 50 ans, les femmes sont supposées devenir invisibles, se contenter de ce que la vie leur a offert. Cecilia et Jenny refusent de baisser les bras. Elles préfèrent braquer une banque ; un « travail » pour lequel elles démontreront un certain savoir-faire, d'ailleurs. Ces deux femmes sont, pour Frida Asp, aussi inspirantes que drôles.

Cecilia et Jenny sont des personnages assez exceptionnels, même en Suède, pourtant une des sociétés les moins sexistes de la planète. Passé 50 ans, les femmes sont, contrairement aux hommes, quasiment absentes des médias. Sissela Kyle tient à souligner que des séries comme *The Simple Heist* sont très rares. Certes, plusieurs séries, notamment suédoises, ont une femme pour personnage principal. Mais l'action dans *The Simple Heist* est portée entièrement par ses deux héroïnes féminines. Elles sont vraiment le cœur de la série, et même son âme.





© EO - Joco Media

THE SWELL

Pays-Bas / Belgique

AVIS DE TEMPÊTE

Le film catastrophe est un genre très développé, notamment au sein du système de production américain. Les séries catastrophe, en revanche, sont très rares à la télévision, pour ne pas dire inexistantes. C'est la raison pour laquelle *The Swell*, nouvelle coproduction belgo-néerlandaise, détone autant dans le paysage télévisuel européen. La série n'a rien à envier à certaines productions hollywoodiennes et imagine une catastrophe d'autant plus effrayante qu'elle est tout à fait plausible.

Dans *The Swell*, une tempête marine d'une force sans précédent se dirige droit vers les côtes belges et hollandaises et menace de briser les digues. Les autorités hésitent trop longtemps à évacuer les zones situées sous le niveau de la mer. Une digue cède et la moitié des Pays-Bas, son cœur économique, disparaît sous l'eau. 5 millions de personnes se retrouvent piégées.

EN DESSOUS DU NIVEAU DE LA MER

The Swell a rencontré un immense succès lors de sa diffusion. Le genre « catastrophe » a toujours été très populaire, mais dans un pays comme la Hollande, le sujet fait écho à une peur partagée par un grand nombre de personnes. L'idée que le pays puisse un jour sombrer sous les eaux n'est pas un fantasme.

Beaucoup de Néerlandais se rappellent de l'ouragan qui s'est abattu sur les côtes hollandaises le 31 janvier 1953. Cette catastrophe a eu pour conséquence le décès de 1836 personnes, la mort de 200 000 têtes de bétail et l'évacuation d'environ 70 000 personnes. Plus de 150 000 hectares de terre furent submergés. La population a été traumatisée, réalisant que la sécurité du pays en temps de grands courants et de hautes eaux ne pouvait pas être garantie. Les pouvoirs publics lancent, quelques semaines après, un vaste plan de défense et de protection contre les inondations et les tempêtes : l'ambitieux Plan Delta, le plus grand système de défense contre les eaux au monde. Mais aucun système n'est infaillible...

INTERVENANTS :

KARIN VAN DER MEER, SCÉNARISTE
HANS HERBOTS, RÉALISATEUR
ARNOUD BRUINIER, RESPONSABLE FICTION, EO
JACMIEN NIJHOF, DIRECTRICE DE LA FICTION ET DE L'INNOVATION, EO
WIM JANSSEN, DIRECTEUR DES CONTENUS, VRT ÉÉN

ANIMÉ PAR :

JEAN-MARC AUCLAIR, SCÉNARISTE ET PRODUCTEUR, ALAUDA

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Johan Nijenhuis, EO
 Scénaristes : Karin van der Meer, Maarten Lebens, Wout Thielemans
 Réalisateur : Hans Herbots
 Compositeur : Steve Willaert
 Production : JOCO Media
 Producteurs : Ingmar Menning, Dirk Immens, Johan Nijenhuis
 Diffuseur : Evangelische Omroep (EO), VRT één
 Distributeur : Dutch Features
 Casting : Ane Dahl Torp, John Carew, Emma Bones, Axel Bøyum, Morten Svartveit
 Format : 6 X 50'
 Date de diffusion : Nov. 2016

CHRONIQUE D'UNE CATASTROPHE ANNONCÉE

Johan Nijenhuis, le créateur de *The Swell*, avait présenté un court pitch (seulement deux pages) de la série à Jacmien Nijhof. Elle est emballée. Elle l'est d'autant plus qu'elle est certaine que le projet enthousiasmera également la chaîne. Karin van der Meer rappelle que les Néerlandais sont confrontés depuis toujours aux assauts de la mer. Aux Pays-Bas, l'eau est partout et la moitié du pays est située sous le niveau de la mer ; une situation que la série ne cesse de rappeler, de façon assez angoissante, tout au long du premier épisode. Plus qu'une simple œuvre de fiction, *The Swell* est aussi un cri d'alarme.

Karin van der Meer a consacré trois ans à l'écriture du scénario. Son travail s'appuie sur des recherches très poussées. Dans les premières phases d'écriture, l'action devait se dérouler au Sud-Est des Pays-Bas. Mais Karin van der Meer a appris, en discutant avec des spécialistes, que deux points faibles avaient été identifiés sur la digue n°14. *Als de Dijken Breken*, le titre original, signifie « Si

les digues cèdent » en français. Que se passera-t-il effectivement si une des digues sensées protéger le pays contre les agressions de la mer cède ? Un tel accident aurait des conséquences dramatiques.

L'eau étant un sujet de préoccupation pour les Hollandais, Jean-Marc Auclair s'étonne qu'une série comme *The Swell* n'ait pas été écrite plus tôt. Si le pays compose avec la mer depuis des décennies, voire des siècles, Jacmien Nijhof explique que la Hollande fait aujourd'hui face à de nouveaux défis. Avec le réchauffement climatique en cours, le niveau de la mer pourrait augmenter de plus d'un mètre d'ici 2100. Les Pays-Bas sont le pays d'Europe le plus menacé par cette montée des eaux et les infrastructures édifiées dans le cadre du Plan Delta ne sont plus adaptées. Les digues vont devoir être rehaussées et renforcées. Par ailleurs, les points faibles évoqués dans la série n'ont été identifiés que récemment. Les événements dépeints dans la série sont tout à fait plausibles. Le ministère néerlandais de la gestion des eaux a d'ailleurs salué la série pour son réalisme et a profité de sa diffusion pour demander au gouvernement d'augmenter son budget.

L'ESPACE AUDIOVISUEL PUBLIC NÉERLANDAIS

Les six épisodes de *The Swell* ont été développés par EO, l'une des huit sociétés publiques de radiodiffusion des Pays-Bas. Il est nécessaire, à ce point, de revenir plus en détails sur l'organisation de l'espace audiovisuel public néerlandais, peu connu en France et très différent de celui des autres pays européens (hormis le système belge avec lequel il partage quelques points communs). Jacmien Nijhof explique que le service public de la radio et de la télévision s'appuie sur un système dit de « pilarisation ». Historiquement, les piliers étaient au nombre de quatre : chrétien protestant, chrétien catholique, libéraux et socialistes. Les Pays-Bas comptent aujourd'hui huit sociétés publiques de radiodiffusion autonomes représentant les différents piliers et composantes de la société néerlandaise. Ainsi, la société EO (Evangelische Omroep) est chargée du service public de la radio et de la télévision de langue néerlandaise pour la communauté protestante. La société Max, de son côté, a pour public cible la catégorie des seniors.

Les huit sociétés sont réunies au sein d'une entreprise publique – la NPO (Nederlandse Publiek Omroep) – qui joue un rôle de plateforme de coordination des différentes sociétés qui la composent. Les huit sociétés de radiodiffusion disposent d'une indépendance totale quant au contenu de leurs programmes. L'objectif de ce système par piliers est de permettre à chacune des composantes de la société néerlandaise de se faire entendre par l'intermédiaire de sa propre société de radiodiffusion. NPO a pour mission de déterminer le temps d'antenne de chacune des sociétés de radiodiffusion sur les trois chaînes de télévision publiques (NPO 1, NPO 2, NPO 3). Le nombre d'heures de diffusion qui leur est alloué est déterminé par le nombre de leurs membres ainsi que par le nombre de nouveaux membres qu'elles recrutent chaque année. Les sociétés de radiodiffusion sont financées par la publicité, la fiscalité ainsi que par les cotisations de leurs membres.

UNE COPRODUCTION DANS TOUTS LES SENS DU TERME

Une série catastrophe coûte cher. Jacmien Nijhof était consciente que la télévision publique n'allait pas être en capacité de financer seule l'intégralité des 6 épisodes de *The Swell*. L'idée de mettre en place une coproduction est donc venue tout naturellement.

The Swell est une coproduction dans tous les sens du terme. Wim Janssen indique que la chaîne belge VRT a été associée

très en amont au projet. Jacmien Nijhof l'a contacté alors que la série était aux premiers stades de développement et la télévision publique pour la communauté flamande de Belgique a été associée à toutes les étapes de la création, de l'écriture jusqu'au marketing. Grâce à VRT, le budget prévu pour la série a pu être bouclé et la production n'a pas eu besoin de faire appel à d'autres partenaires.

L'objectif était non seulement d'augmenter le budget de la série, mais de pouvoir bénéficier du régime de *tax shelter* belge. Par ailleurs, Jacmien Nijhof tenait absolument à faire appel à un réalisateur flamand. Non seulement le cinéma flamand est probablement un des plus singuliers en Europe, mais elle était convaincue, à raison, que le fait de choisir un réalisateur belge faciliterait grandement les négociations avec VRT.

FILMER LA CATASTROPHE

The Swell étant une série difficile à réaliser, avec beaucoup d'effets spéciaux, la production tenait à ce que le réalisateur soit associé au projet de développement le plus en amont possible. VRT avait choisi un premier réalisateur, mais il a abandonné le projet trois mois avant le début du tournage. La production a donc appelé Hans Herbots qui l'a remplacé au pied levé. Jacmien Nijhof profite de l'occasion pour remercier le réalisateur et le saluer publiquement pour la qualité de sa réalisation.

Hans Herbots admet qu'il aurait apprécié pouvoir intégrer le projet beaucoup plus tôt. Une série comme *The Swell* demande beaucoup de préparation et il n'a finalement disposé que de trois mois pour travailler avec les acteurs et les responsables des effets visuels.

Sur les 3,9 millions d'euros consacrés à la série, environ 600 000 euros étaient dédiés exclusivement aux effets spéciaux. Jean-Marc Auclair ne peut s'empêcher de souligner à quel point ce budget est faible pour une série comme *The Swell*, ajoutant, au passage, que le résultat final en est d'autant plus bluffant, car force est de constater que les effets visuels sont particulièrement réussis. Hans Herbots ne peut qu'abonder dans son sens. Effectivement, le budget était très limité. Toutefois, il rappelle qu'il est habitué à travailler avec des budgets restreints. Le manque d'argent n'est pas toujours un obstacle. Bien souvent, il force les réalisateurs à se montrer plus créatifs, à faire des choix. Beaucoup de décisions doivent être prises à l'avance, avant le tournage, pour économiser le plus d'argent possible. Il a ainsi été décidé d'emblée d'éviter les plans en hélicoptère (plans dont les réalisateurs des blockbusters américains sont très friands) des zones submergées sous les eaux.

Hans Herbots projette sur grand écran plusieurs plans de la série, avant et après imposition des effets spéciaux.



PRIVILÉGIER L'ÉMOTION

Jacomien Nijhof indique que dans les premières versions du scénario, la digue céda suite à une attaque terroriste. L'idée a été abandonnée. Elle donnait à la série un aspect plus proche du thriller, or ce n'était pas du tout l'effet recherché. Une partie de l'action était consacrée à l'enquête réalisée pour attraper les terroristes responsables du drame. Jacomien Nijhof souhaitait que le drame soit la conséquence du réchauffement climatique et la dimension thriller a été supprimée. Pour la petite histoire, ce changement de paradigme a exigé de modifier la *writers' room* qui avait été mise en place. En effet, elle était composée de quatre scénaristes, dont un spécialisé dans le thriller. Ce dernier a donc quitté l'équipe et été remplacé par un autre scénariste plus spécialisé dans le drame.

Cette décision a permis aux scénaristes de se concentrer sur la dimension humaine de la série, privilégiant ainsi les personnages et leur devenir sans sacrifier pour autant les aspects les plus spectaculaires. Si *The Swell* est vraiment une série catastrophe à part entière, elle donne toujours la part belle aux personnages qui ne sont jamais « noyés »... sous les effets spéciaux.

The Swell a été diffusé sur NPO 1. Les programmes diffusés par la chaîne sont, en grande partie, à destination du grand public et la série a donc été conçue comme un divertissement familial.

DES AUDIENCES RECORD

Cette volonté de centrer l'intrigue autour des personnages explique l'immense succès rencontré par la série. *The Swell* a été diffusée sur EO le samedi. La série a permis à la chaîne d'enregistrer des parts d'audience record de 30 % alors qu'elle faisait face à une forte concurrence sur les chaînes privées. Le premier épisode a été regardé en linéaire (réunissant plus de 2,2 millions de téléspectateurs). Les épisodes suivants ont essentiellement été regardés sur la télévision de rattrapage, principalement le dimanche après-midi.

Jacomien Nijhof avoue avoir été surprise. Elle ne croyait pas en la décision de la chaîne de diffuser la série le samedi soir, pensant que *The Swell* ne pourrait pas, malgré sa qualité, détrôner les émissions de divertissement proposées sur RTL. La chaîne a pris un risque. Il a été payant.

Wim Janssen indique que la série a également rencontré un immense succès en Belgique. Pourtant, le public belge est beaucoup moins concerné par le sujet. Mais la série a été diffusée peu de temps après qu'une tempête assez importante se soit abattue sur le pays. *The Swell* a permis de relancer le débat sur le réchauffement climatique.

Jacomien Nijhof annonce que des pourparlers sont en cours avec des diffuseurs américains pour produire un remake de la série. L'action pourrait se dérouler à la Nouvelle-Orléans...



© Benoît Linder - Europacorp Television

WORK IN
PROGRESS

AUX ANIMAUX LA GUERRE

France

POLAR SANS FLIC

Grand amateur de cette « sociologie avec un flingue », Alain Tasma, le réalisateur, est tombé amoureux du roman de Nicolas Mathieu (*Aux animaux la guerre*) et l'a immédiatement fait lire à Thomas Anargyros avec l'idée d'en faire une adaptation audiovisuelle. Sur le fond, l'idée de départ est le déclassement. Une usine va fermer et l'on suit la galère des différents personnages qui doivent poursuivre leur vie, qui se débattent avant que tout ne bascule dans une forme de « polar sans flic ». Les personnages ne parlent alors pas seulement de ce qu'ils vivent concrètement, mais également de ce qu'ils ressentent (amour, amitié, haine...) et l'on y voit le monde entier en miniature. La sensibilité d'Alain Tasma, dans la droite ligne de ce qu'il avait déjà fait avec *Fractures*, éclaire et montre le monde « tel qu'il est ». Il ne s'agit pas d'une peinture sociale qui aurait pu être glauque : il expose le réel, et parle d'amour. Sur fond d'une histoire datée (la fermeture de l'usine GM&S à La Souterraine), c'est le monde dans lequel vivent les Français depuis une quinzaine d'années qui sert d'arrière-plan et de terreau à Alain Tasma qui filme la colère, la tendresse et les soucis des gens. L'équipe entière espère que cela touchera une large audience. *Quelques extraits sont montrés pour donner une idée de l'ambiance, la série est actuellement en tournage.*

FRESQUE SOCIALE ET ROMAN D'AMOUR

Marie Barraco sait que ceux qui ont dévoré le livre sont nombreux. Le ton singulier et la texture des personnages ont-ils été reproduits ? Comment le casting a-t-il été fait ?

Pierre Merle confirme que l'épaisseur des personnages est une des raisons principales du choix d'adapter un tel roman. En effet, la situation s'approche d'un naufrage et pourtant, les êtres restent entiers. Ils vivent une vie qui continue de ressembler à la nôtre. L'usine (ou l'arène de leur vie quotidienne) s'effondre et pourtant, les personnages principaux n'en perdent ni leur désir d'aimer, ni leur capacité à faire des erreurs, à se battre ou encore à chercher à se réconcilier. Le casting de très grande qualité a d'ailleurs été rendu possible par la portée du scénario et des personnages qui ont fait forte impression, ont créé chez tous du désir et de l'enthousiasme.

INTERVENANTS :

THOMAS ANARGYROS, PRODUCTEUR, EUROPACORP
PIERRE MERLE, DIRECTEUR ADJOINT DE LA FICTION, FRANCE 3

ANIMÉ PAR :

SOPHIE DESCHAMPS, SCÉNARISTE
MARIE BARRACO, DÉLÉGUÉE GÉNÉRALE DE SÉRIE SERIES

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : adapté d'un roman de Nicolas Mathieu
Scénaristes : Nicolas Mathieu, Alain Tasma
Réalisateur : Alain Tasma
Production : Europacorp Television
Producteur : Thomas Anargyros
Diffuseur : France 3
Distributeur : France Télévisions
Casting : Roshdy Zem, Olivia Bonamy, Tchéky Karyo, Rod Paradot, Florent Dorizon, Michel Subor, Olivier Chantreau, Dani, Eric Caravaca
Format : 6 x 52'
Date de diffusion : 2018

UNE ÉCRITURE TRÈS VISUELLE

Thomas Anargyros indique alors que le scénario est une œuvre à quatre mains. Alain Tasma a en effet choisi d'écrire avec Nicolas Mathieu dont *Aux animaux la guerre* était le premier roman et qui n'avait pas d'expérience de l'écriture pour la télévision. Marie Barraco demande alors si l'auteur avait déjà réfléchi à une adaptation de son roman ce à quoi Thomas Anargyros répond qu'Actes Sud (l'éditeur) avait proposé le roman pour le cinéma. Mais qui n'en aurait pas eu l'idée tant l'écriture de Nicolas Mathieu est cinématographique ? On a l'impression de « lire un film ». Pourtant, il pense qu'ils ont été surpris que ce soit une adaptation sous forme de série qui leur a été proposée et encore plus qu'il ait été proposé à l'auteur de participer à l'écriture du scénario. C'était pourtant la meilleure assurance de garder la sève et l'originalité du projet intactes. Thomas Anargyros se félicite aussi de cette association entre un écrivain nouveau et un scénariste très expérimenté. Elle s'est parfaitement déroulée et a mis en lumière les capacités de travail de l'un comme de l'autre. Il souligne également le fait que l'entente de fond était excellente et que, tout au long de la préparation du tournage, aucune réunion n'a excédé 45 minutes. Rapidement – presque instinctivement –, tout le monde était toujours d'accord. Thomas Anargyros ajoute que le tournage se terminera mi-août ; qu'en six semaines, 6 épisodes ont été tournés, et ce, dans les Vosges et en Alsace. Là aussi tout s'est fait naturellement, car la manière dont le scénario était écrit imposait cet ancrage fort dans un territoire.





WORK IN
PROGRESS

BACK TO CORSICA

France

Avant d'ouvrir la discussion, Hervé Hadmar propose de visionner le pilote de *Back to Corsica*. On y découvre tous les personnages principaux de la série. Deux jeunes femmes corse rencontrent une jeune documentariste dans un supermarché et l'invitent à venir passer une partie des fêtes de Noël avec elles et leurs amis. L'histoire est racontée à travers les yeux – et la caméra – de la journaliste, ce qui donne un aspect « faux-documentaire » à la série.

PARLER DE « SA MAISON » POUR PARLER DU MONDE

Félicia Viti avoue que *Back to Corsica* est en très grande partie autobiographique. Son ambition première était de développer une série s'appuyant sur la vision qu'elle avait de la Corse (une île encore baignée dans les traditions), mais surtout de sa jeunesse, un peu paumée. La série raconte, en résumé, l'histoire d'un groupe de jeunes *losers*. Certains viennent juste de rentrer en Corse, d'autres n'ont jamais quitté l'île. Avec *Back to Corsica*, Félicia Viti a voulu traiter, de façon légère et drôle, des contradictions et de la crise identitaire d'une génération prisonnière d'une vie sans perspectives d'avenir, qui ne trouve pas d'autre but que d'attendre la prochaine soirée.

Son objectif est également de montrer une nouvelle vision de l'île de beauté, plus réaliste et moins stéréotypée. Cette vision se veut également très féminine. En effet, les principaux personnages de la série sont des femmes. Félicia Viti tenait absolument à ce que sa série soit portée par des personnages de femmes fortes, drôles et indépendantes. On sentira dans la série l'influence de la série *Girls* créée pour HBO par Lena Dunham.

Back to Corsica, bien que solidement ancrée en Corse, vise en fait l'universel. Michèle Casalta rappelle que « lorsqu'on parle bien de sa maison, on peut parler du monde ». En partant d'un univers clos, Félicia Viti évoque la crise qui touche aujourd'hui tous les trentenaires. *Back to Corsica* dresse ainsi le portrait d'une génération, de ses envies, de ses amours, de ses aspirations, de ses peurs aussi.

INTERVENANTS :
FÉLICIA VITI, CRÉATRICE, SCÉNARISTE, RÉALISATRICE
CÉCILE VARGAFTIG, SCÉNARISTE
MICHÈLE CASALTA, PRODUCTRICE, MOUVEMENT

ANIMÉ PAR :
HERVÉ HADMAR, SCÉNARISTE, RÉALISATEUR
MARIE BARRACO, DÉLÉGUÉE GÉNÉRALE DE SÉRIE SERIES

FICHE TECHNIQUE

Idee originale : Félicia Viti
Scénaristes : Félicia Viti, Cécile Vargaftig
Réalisateur : Félicia Viti, Philippe Raffalli
Production : Mouvement
Productrice : Michèle Casalta
Diffuseur : France 3 Corse ViaStella
Distributeur : Mouvement
Casting : Oceane Court-Mallaroni, Anna-Marie Filippi, Camille Tissot, Antoine Albertini, Jeremy Alberti, Charlotte Deniel
Format : 8 x 26'
Date de diffusion : Mar. 2018

Lorsque Michèle Casalta rencontre Félicia Viti, il y a deux ans, le travail d'écriture est très avancé. Elle est emballée, mais fait toutefois appel à Cécile Vargaftig, scénariste plus expérimentée, pour épauler la jeune créatrice. Sur ce point, Félicia Viti précise qu'elle avait déjà travaillé sur une série dans le passé, mais en tant qu'assistante-réalisatrice. *Back to Corsica* est donc le premier scénario qu'elle écrit. Cécile Vargaftig ajoute que son rôle est principalement celui d'une accompagnatrice. La série et sa vision, souligne-t-elle, sont entièrement portées par Félicia Viti. Elle intervient en tant que consultante, et lui offre son expérience pour revoir certains éléments de l'arche narrative.

LES CONTRAINTES STIMULENT LA CRÉATIVITÉ

Michèle Casalta et Félicia Viti ont ensuite pris contact avec le directeur de France 3 Corse ViaStella pour lui présenter le projet. Celui-ci aime beaucoup l'écriture et valide le projet. Il commande un pilote pour valider le casting. Entre temps, le directeur en question a quitté ses fonctions. Son remplaçant a validé le pilote et le tournage est prévu pour cet été (pour un montage au mois de septembre).

La chaîne soutient non seulement le projet, mais elle a décidé de laisser une entière liberté à Félicia Viti et ceux qui l'accompagnent dans son projet. Mais, comme toujours, la liberté a un prix. Au final, la série dispose d'un budget extrêmement réduit (environ 600 000 euros, postproduction comprise, pour 8 épisodes de 26 minutes), et se cale ainsi sur le modèle économique d'un court-métrage. Michèle Casalta est prête à payer ce prix, la liberté de création est fondamentale. Le manque d'argent, avoue-t-elle, peut parfois devenir un véritable casse-tête même si on sait que souvent, les contraintes stimulent la créativité.

Cécile Vargaftig précise qu'elle est principalement intervenue pour adapter l'arche narrative aux contraintes budgétaires. Ainsi, sa première mission a été de réduire le nombre de lieux de tournage et de concentrer toutes les scènes – et donc tous les décors – dans un espace géographique réduit, sur une même région. Félicia Viti est partie en repérage avec sa chef opératrice. Des scènes ont pu ainsi être réécrites en fonction des décors qui avaient été choisis. Michèle Casalta ajoute que l'aspect « quasi documentaire » de la série facilite beaucoup le choix des lieux de tournage. Ils seront utilisés tels qu'ils sont dans la réalité. Ainsi, pour une scène spécifique, il a par exemple été décidé de tourner pendant une vraie fête de village.

UNE « TROUPE » AU SERVICE DU PROJET

Félicia Viti a voulu constituer une troupe, dans le sens théâtral du terme. Elle souhaitait que la série devienne une expérience collective. L'équipe est aujourd'hui constituée de jeunes techniciens et acteurs, la plupart débutants, tous très motivés. Ils partagent tous la même volonté de créer quelque chose de nouveau en Corse, de changer la vision que beaucoup ont de l'île et de ses habitants. La chaîne, dont c'est également la première série, partage ces envies.

Michèle Casalta ajoute que tout le monde reçoit le même salaire. Les équipes techniques comme les acteurs sont tous logés à la même enseigne. Les conditions sont draconiennes, mais elles ont été posées d'entrée de jeu. Libre à chacun de les accepter ou de les refuser.

Félicia Viti convient que le fait de disposer d'un budget restreint s'est finalement avéré très positif. Bénéficiant de moins de moyens que prévu, elle a pu, avec l'aide de Cécile Vargaftig, se concentrer plus intensément sur la dramaturgie. Les contraintes financières lui ont permis de renforcer son travail d'écriture. « C'était idéal pour une première expérience ».





WORK IN PROGRESS

CHAMPION

Belgique

Gilles Morin raconte que quand il a rencontré « cette bande », il n'a pu rester insensible à leur formidable énergie. *Champion* est en effet une création collective qui propose une histoire qui colle à cette émotion que beaucoup partagent autour du football : un monde qu'on aime et qui, en même temps, dégoûte. En l'occurrence, le héros est un footballeur, une forme de gladiateur contemporain, mais dont l'heure de gloire est passée. Désormais, c'est la déchéance qu'il vit et qu'il vit mal, très mal...

UN HÉROS HORS DE SON BOCAL

Pour Sophie Deschamps, c'est aussi l'histoire d'un inadapté, de quelqu'un qui - même s'il peut sembler, dans un premier temps, qu'il a réussi - ne sait pas comment vivre dans un monde réel. Gilles Morin confirme que c'est bien l'un des ressorts principaux de cette comédie. Le footballeur « hors du terrain » et plus encore, le footballeur « hors service », est comme un poisson hors de l'eau, incapable d'autonomie, de calme, de dignité ou de recul.

Mustapha Abatane précise que ce projet est né aussi bien d'un grand amour des séries que de celui des anti-héros. Et puis, dans l'équipe, tous ont grandi avec le foot, tous ont connu des grandes gueules fières et pourtant profondément « à côté de leurs pompes ».

C'était aussi l'occasion d'introduire une idée simple, dit Hicham El Ghazi : pour certains, la vraie vie ne commence qu'à 35 ans !

IMPOSSIBLE N'EST PAS... BELGE

Le scénario s'est écrit à plusieurs voix, un peu comme un morceau de rap, mais la RTBF a tout de même demandé qu'une sorte de grammaire soit mise au point au départ, qu'elle soit partagée en gage de cohérence.

Monir Aït Hamou confirme que l'écriture a été collective. Tous se connaissaient et les limites de chacun étaient claires alors

INTERVENANTS :

THOMAS FRANÇOIS, SCÉNARISTE, RÉALISATEUR
 MUSTAPHA ABATANE, SCÉNARISTE, RÉALISATEUR
 MONIR AÏT HAMOU, SCÉNARISTE, RÉALISATEUR
 HICHAM EL GHAZI, SCÉNARISTE, RÉALISATEUR
 GILLES MORIN, PRODUCTEUR
 MARTIN BROSSOLLET, CONSULTANT SÉRIES FICTION, RTBF

ANIMÉ PAR :

SOPHIE DESCHAMPS, SCÉNARISTE
 MARIE BARRACO, DÉLÉGUÉE GÉNÉRALE DE SÉRIE SERIES

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Monir Aït Hamou, Mustapha Abatane
 Scénaristes : Monir Aït Hamou, Mustapha Abatane, Thomas François, Julie Bertrand, Omar Semati, Icham El Ghazi, Gaëtan Delferrière, Simon Bertrand
 Réalisateurs : Thomas François, Monir Aït Hamou, Mustapha Abatane
 Production: Kings Entertainment, Media Group
 Producteur : Gilles Morin
 Diffuseur : RTBF
 Distributeur : Federation Entertainment
 Casting: Mourade Zeguendi, Pilly Poyné, Ella-June Henrard, Erico Salomone, Zidani
 Format: 10 x 52'
 Date de diffusion : 2018

qu'il apparaissait qu'ensemble, la création fusait : qu'ensemble, dans le dialogue et le rire, l'énergie abondait. Hicham El Ghazi précise qu'évidemment Martin Brossollet a été très utile pour acquérir une certaine méthode.

Sophie Deschamps s'enquérant de l'avancée du projet, Thomas François répond que 70 % à 80 % des 10 x 52 minutes sont écrits. Le tournage démarre en septembre et devrait durer 60 jours.

Martin Brossollet raconte que le plus difficile aura finalement été d'arrêter de rire, car presque toutes leurs idées étaient bonnes. Dotés d'une folie qu'il a simplement fallu canaliser un peu, ils ont écrit une œuvre très vraie, très émouvante. Et si en s'engageant ainsi auprès de jeunes auteurs innovants, la télévision belge a pris un vrai risque, il salue à la fois le grand talent des auteurs-réalisateurs, et leur courage au travail. Il suggère aussi à tous ceux qui auraient l'occasion de rencontrer une telle troupe de sauter à pieds joints dans l'aventure.

Marie Barraco souligne d'ailleurs à quel point la télévision belge est terreau de talents nouveaux, combien elle participe à faire émerger des tons et formats neufs.

Martin Brossollet précise alors qu'en effet, chaque année, la RTBF organise trois appels à projets pour tenter de découvrir les talents de demain, mais les porteurs de projets trouvent également toujours porte ouverte, tout au long de l'année, s'ils veulent venir présenter leurs idées. Tout est fait pour tenter de privilégier l'originalité et l'audace et cela peut se faire particulièrement aisément en Belgique, un pays qui n'a rien de conservateur et qui est de ceux qui aiment, plus que tout, être bousculés, choqués, surpris !

Le projet reste toutefois un peu fou : l'écriture n'est pas achevée, le tournage commence dans deux mois et l'ambition est une diffusion avant la prochaine Coupe du monde. Mais en Belgique... tout est possible !

VIVRE CE QU'ON JOUE, JOUER CE QU'ON VIT

Sophie Deschamps souligne que les scénaristes sont aussi acteurs dans la série.

Monir Aït Hamou répond qu'il fait une apparition à l'écran, mais en effet les personnages ne sont pas très éloignés de ce que chacun vit au quotidien.

Il ajoute que le héros devait être touchant, c'était le souhait de tous et le jeu est donc au cœur du projet. « Il vit ce qu'il joue et il joue ce qu'il vit ». Pour Sophie Deschamps, le sujet est étonnamment bouleversant. En effet, réussir, à partir de la vie d'un footballeur qui a été un « héros », à faire ressentir ce mélange de drôlerie et de tristesse, à faire toucher ce sentiment universel de l'impermanence, n'était certainement pas chose aisée.

Thomas François répond que le personnage du « connard sympathique » devrait en effet plaire au public. On va « adorer le détester » !





WORK IN
PROGRESS

CLASH OF FUTURES - 18

Allemagne, France, Luxembourg, Belgique

Marie Barraco ouvre la séance en annonçant un projet qui correspond particulièrement bien à la sélection de Série Series cette année : « il parle de notre monde ! »

Sophie Deschamps souligne qu'il s'agit d'une série de huit épisodes de 52 minutes. Une série très européenne, croisant les perspectives de personnages issus de divers pays européens sur une période charnière : les Années folles.

UNE BABYLONE DES ANNÉES FOLLES

Pour expliquer comment l'idée folle de cette série écrite et tournée en de multiples langues est née, Gunnar Dedio indique qu'il est marié avec une femme polonaise et qu'un jour, alors qu'ils discutaient de la Première Guerre mondiale, il a été très surpris de voir à quel point leurs visions et compréhensions de l'époque divergeaient. Comment pouvait-elle avoir un point de vue si différent sur un conflit qu'en tant qu'Allemand il pensait bien connaître ? Plutôt que de tenter de réconcilier les points de vue, il a alors décidé d'éclairer l'Histoire simultanément avec des histoires de divers pays, avec des horizons et des perspectives différents.

C'est ainsi que s'est construit ce projet où des acteurs, venus chacun du pays du personnage qu'ils incarnent, s'expriment dans leur langue. Le Russe est russe et l'Anglaise, anglaise ; ils vivent en même temps le même moment historique. Et, grâce aux 13 personnages principaux venus de 7 nations, Gunnar Dedio espère que ce projet permet « de voir et d'entendre l'Europe ».

Pourquoi avoir choisi cette période ? Peut-être parce qu'en 1918, les Européens ont tous des idées très différentes sur ce que leur réserve l'avenir, et... sur ce qu'ils veulent construire. En route vers un conflit inédit, ces futurs se fracassent, *clashent* ! D'où le titre de la série (*Clash of Futures*).

Quelques images sont projetées, en avant-première mondiale, car le tournage s'est achevé la semaine précédente.

INTERVENANTS :
GUNNAR DEDIO, PRODUCTEUR, LOOKS FILM & TV
THOMAS SAIGNES, PRODUCTEUR, IRIS GROUP

ANIMÉ PAR :
SOPHIE DESCHAMPS, SCÉNARISTE
MARIE BARRACO, DÉLÉGUÉE GÉNÉRALE DE SÉRIE SERIES

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Jan Peter, Gunnar Dedio
Scénaristes : Jan Peter, Frederic Goupil
Coauteurs : Camilla Ahlgren, Jean-Louis Schlessler
Réalisateurs : Jan Peter, Frederic Goupil
Compositeur : Laurent Eyquem
Production: LOOKS film & TV, IRIS Group, Les Films D'Ici
Producteurs : Gunnar Dedio, Nicolas Steil, Serge Lalou
Diffuseurs : ARTE, ARD
Distributeur : LOOKS International
Casting: Joel Basman, Michalina Olszanska, Jan Krauter, Solène Rigot, Roxane Duran, Robinson Stevenin, Rebecka Hemse, Pyotr Skvortsov, Natalia Witmer, Charlotte Merriam, Gennaro Cannavacciuolo, Alexandre Nguyen, David Acton
Format: 8 x 52'
Date de diffusion : 2018

RACONTER L'HISTOIRE

Gunnar Dedio insiste sur l'importance des recherches faites et de l'équipe d'historiens qui a entouré cette création. Ils étaient français, allemand, ou encore suédois, car il fallait, dès le départ, ancrer les perspectives différentes de chacun des peuples et des personnages. Pour être plus près encore de la réalité vécue, toutes les histoires qui se juxtaposent sont issues de textes écrits (correspondances retrouvées, journaux intimes), à l'époque, par des personnages qui ont réellement existé.

Les décors et costumes sont des répliques les plus exactes possible des éléments de l'époque et un tiers des images provient d'archives. Ceci insuffle un air de vérité et une grande authenticité. En termes de production, il est évident que cela a également évité de recréer ces scènes fantastiques (rassemblements, batailles...) que le budget n'aurait pas permis de tourner.

L'écriture, à la fois complexe et très directe, a été pensée pour pouvoir intéresser les jeunes citoyens européens, comme la fille de Gunnar Dedio, qui a 20 ans.

PLUSIEURS VOIX, PLUSIEURS MÉDIAS

Tout ce travail de recherche, cette plongée dans les archives, se traduisent non seulement dans une série spectaculaire, mais aussi dans un livre largement illustré. La diffusion de la série sera accompagnée par des séries radiophoniques parallèles, dans différents pays, mais aussi par une grande exposition présentée dans huit musées européens, sous le même titre.



Gunnar Dedio espère qu'avec un budget restreint de 10 millions d'euros (il y a tout de même trois coproducteurs), le *buzz* sera maximal et que le travail touchera le plus grand nombre.

Quant à la suite, Gunnar Dedio indique que la première saison s'arrête en 1939 au moment où Chamberlain est persuadé que tout ira bien. « On a sauvé la paix ». Cela n'ouvre-t-il pas l'appétit pour une deuxième saison ? Pour Gunnar Dedio l'écriture a d'ailleurs déjà commencé, car, après cette période de 1918 à 1939, il y a plus cruel et plus intense encore à raconter !

UNE FICTION STRICTEMENT DOCUMENTAIRE

Marie Barraco souhaitant mieux connaître le rôle d'Iris Group et s'interrogeant sur la grande originalité du format, Thomas Saignes précise que Nicolas Steil a créé Iris au Luxembourg avec le désir de coproduire et de faire se rejoindre les savoir-faire. Gunnar Dedio rappelle que le projet propose un format très nouveau, car, s'il s'agit d'une série de pure fiction, le contenu est, à double titre, strictement documentaire. National Geographic avait ouvert la voie avec *Mars*, sa série *scripted/unscripted*, mais il lui semble être allé plus loin encore dans la logique d'une « fiction documentaire ».

D'ailleurs, la question de la « case » de diffusion se posera évidemment. La série sera-t-elle proposée comme un documentaire ou comme une fiction ? Son cœur penche pour le premier, mais l'économie du projet bénéficierait probablement s'il était traité comme une fiction.

Quoi qu'il en soit, a priori, personne ne devrait pouvoir échapper à *Clash of futures*, car il est déjà vendu à 19 diffuseurs...





WORK IN
PROGRESS

HOME GROUND

Norvège

Johan Fasting est convaincu que la France est probablement le pire pays pour présenter sa série. En effet, *Home Ground* raconte l'histoire d'une femme – Helena Mikkelsen – qui se voit confier les rênes du club local de football et devient la première femme à entraîner une équipe masculine en première division. En Norvège, le pitch est original, surprenant même. En France, il perd sa dimension novatrice puisque l'équipe masculine de Clermont-Ferrand est entraînée par une femme, Corinne Diacre, depuis 2014.

FOOTBALL : MAIS OÙ SONT LES FEMMES ?

Les extraits présentés permettent de faire connaissance avec les principaux personnages de la série ainsi que les enjeux auxquels ils sont confrontés. Helena Mikkelsen est nommée à la tête d'une équipe de football en difficulté. Alors qu'elle se bat pour la survie du club, elle doit maintenir à l'écart de son terrain les joueurs haineux, les fans violents et les médias envahissants qui la scrutent à la loupe afin d'en faire la une des journaux. Personne ne la respecte et tout le monde rêve de la voir partir, tout spécialement Michael, la star vieillissante du club. Celui-ci est prêt à tout pour se débarrasser d'Helena. Le seul espoir de succès sur lequel Helena peut encore miser réside dans la personne d'Adrian, un jeune prodige à l'esprit dérangé, qui s'est déjà brûlé les ailes dans le monde du football professionnel.

ÉPOUSER LE SCÉNARISTE

Home Ground est la première série de Johan Fasting. Interrogé sur les origines du projet, il avoue d'emblée qu'il n'a eu aucun mal pour trouver une société de production prête à le suivre. En effet, il connaît Vilje Kathrine Hagen depuis maintenant sept ans. Il la connaît si bien qu'il l'a épousée, il y a quelques années. D'ailleurs, si Vilje Kathrine Hagen avait un seul conseil à donner aux jeunes producteurs se serait celui-ci : « trouvez un scénariste et épousez-le ».

Johan Fasting est le créateur de *Home Ground* et son scénariste principal. Il en a écrit seul les deux premiers épisodes qui ont

INTERVENANTS :
JOHAN FASTING, CRÉATEUR, SCÉNARISTE
VILJE KATHRINE HAGEN, PRODUCTRICE, MOTLYS

ANIMÉ PAR :
HERVÉ HADMAR, SCÉNARISTE ET RÉALISATEUR
MARIE BARRACO, DÉLÉGUÉE GÉNÉRALE DE SÉRIE SERIES

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Johan Fasting
Scénaristes : Johan Fasting, Christian Almerud Owe, Linn-Jeanethe Kyed, Erlend Loe
Réalisateurs : Arild Andresen, Cecilie Moslie, Yngvild Flikke, Stian Kristiansen, Eirik Svensson
Compositeur : Aslak Hartberg
Production : NRK, Motlys
Productrice : Vilje Kathrine Hagen
Producteurs délégués : Yngve Sæther, Vegard Stenberg Eriksen
Diffuseurs : NRK
Distributeur : DR Sales
Casting : Ane Dahl Torp, John Carew, Emma Bones, Axel Bayum, Morten Svartveit
Format : 10 x 45'
Date de diffusion : Mar. 2018

été présentés à la chaîne NRK. Vilje Kathrine Hagen précise que tous les ans, la télévision publique norvégienne organise une sorte d'appel d'offres et demande aux producteurs de lui présenter des projets de séries. Elle est venue présenter 5 projets différents. *Home Ground* faisait partie du lot. C'est celui qui a été retenu par la chaîne.

L'ÉCRITURE DE SÉRIES : UN SPORT D'ÉQUIPE

Une fois le développement lancé, il été toutefois décidé de former une *writers' room* composée de trois auteurs/scénaristes : Christian Almerud Owe, Linn-Jeanethe Kyed et Erlend Loe. Johan Fasting n'a eu aucune difficulté à trouver des nouveaux partenaires d'écriture pour le rejoindre sur le projet. La communauté des scénaristes à Oslo est très petite et il n'a eu qu'à s'assurer qu'ils seraient tous à même de collaborer. En effet, s'agissant de son premier projet de série, Johan Fasting souhaitait s'entourer de jeunes scénaristes. « Je voulais travailler avec des personnes qui soient à mon niveau », précise-t-il. Seul Erlend Loe disposait d'une plus longue expérience dans le domaine.

L'organisation au sein de la *writers' room* a été très démocratique. Johan Fasting tenait à insuffler un véritable esprit d'équipe, favoriser l'échange libre des idées. « Cette démarche collaborative m'aura permis de découvrir et assumer mes goûts en matière d'écriture ».

UNE WRITERS' ROOM POUR LIBÉRER L'IMAGINATION

La série, notamment son concept initial, a beaucoup évolué. À l'origine, l'intrigue imaginée par Johan Fasting était très axée autour du monde du football, qu'il voyait comme une métaphore du monde actuel. Il savait, d'emblée, qu'il voulait créer une série amusante et un peu étrange. Les échanges engagés au sein de la *writers' room* avec ses compagnons d'écriture lui ont fait réaliser qu'il voulait que *Home Ground* soit encore plus étrange que ce qu'il avait imaginé au départ. Aujourd'hui, si la série, telle qu'elle a été écrite, s'appuie toujours sur les prémisses établies aux tout premiers stades du développement, elle ose emprunter des chemins très surprenants et inattendus.

Ainsi, chaque épisode correspond à un genre spécifique. Le quatrième épisode, par exemple, emprunte beaucoup à la comédie musicale. Le cinquième épisode est plus proche de la farce, tandis que le sixième est satirique. *Home Ground* change continuellement, au fil des épisodes, de ton.

Vilje Kathrine Hagen estime que la mise en place d'une *writers' room* a permis, avant tout, de libérer la créativité de Johan Fasting. Elle lui a donné le courage de s'exprimer, d'oser toutes les folies. Les premières versions du script étaient, selon elle, beaucoup trop centrées sur le monde du football (un sport qui ne l'intéresse pas du tout !). Sans l'appui des autres scénaristes, Vilje Kathrine Hagen n'est pas certaine que Johan Fasting aurait trouvé le courage d'oser écrire un des épisodes sous forme de comédie musicale.

DANS LES VESTIAIRES...

Interrogée sur le casting de la série, Vilje Kathrine Hagen répond que le processus a été assez long et fastidieux. Le rôle principal a été offert à Ane Dahl Torp, une actrice très connue et très populaire en Norvège (on a pu la voir en France dans la série *Occupied*, diffusée sur Arte en 2015 ou, au cinéma, dans la comédie gore *Dead Snow*). Ce choix a été validé très en amont, aux premiers stades de l'écriture. Ane Dahl Torp a, d'une certaine façon, beaucoup influencé la série. Johan Fasting se rappelle que lorsqu'il lui avait fait lire les premières versions des scénarios, sa réaction avait été sans appel : « Mais, c'est de la m... ». Il a su, à ce moment, qu'elle était parfaite pour le rôle. Les scénarios ont été remaniés en conséquence et adaptés à la forte personnalité de l'actrice.

Johan Fasting souligne que la principale difficulté lorsqu'on fait le casting pour une série qui se déroule dans l'univers du sport est de trouver des acteurs capables de jouer au football ou, à l'inverse, des footballeurs capables de jouer la comédie. Michael, par exemple, un des personnages principaux de la série, incarné par John Carew, est un ancien footballeur professionnel retiré des terrains depuis 2012. Il a toujours voulu devenir acteur, la série lui en offre l'opportunité. Johan Fasting avoue qu'il était très sceptique au début. Mais John Carew connaît tellement bien le milieu du foot qu'il s'est révélé parfait pour le rôle.

Home Ground sera diffusé à partir de mars 2018 sur la chaîne NRK, les dimanches soirs en *prime time*.





WORK IN
PROGRESS

FENIX

Pays-Bas

Produite par Lemming Film et diffusée par la plateforme KPN, la série *Fenix* explore la zone grise qui relie le monde du crime organisé de Brabant et celui, plus feutré, de la classe dirigeante de cette petite province du sud des Pays-Bas.

ENTRE CRIME ORGANISÉ ET DOUCEUR DE VIVRE

Fleur Winters raconte que la série se situe à Brabant car cette province du sud des Pays-Bas est connue aussi bien pour la qualité de vie de ses habitants, que pour être, de façon plus officieuse, une des plaques tournantes majeures de la drogue en Europe.

Le premier épisode de la série débute par une perquisition et une saisie de drogue à la suite du démantèlement d'une filière originaire de la vile d'Antwerp, en Belgique. Cet élément déclencheur va avoir un impact sur plusieurs habitants de la ville aux destinées très différentes. Ainsi, les histoires de Rens et Jara, deux enfants de la ville revenant dans leur région d'enfance après de longues années d'absence, seront développées en parallèle. Jara, fille d'un célèbre procureur local, revient à Brabant pour prouver l'innocence de son père accusé de corruption. Les liens entre l'homme de loi et la mafia locale s'avèreront bien plus poreux que ce qu'elle aurait pu imaginer. Jens, quant à lui, est le fils du parrain du crime organisé de la ville. Après avoir essayé de fuir longtemps le milieu, il accepte son héritage et doit gérer les conséquences de la pénurie de drogue depuis la perquisition. Un troisième personnage est aussi développé au sein de la série : celui de Seff. Réparateur de montres modeste et discret le jour, ce père de famille juif orthodoxe importe également de la drogue depuis Antwerp dans l'espoir de pouvoir un jour s'acheter une maison en Terre promise. Ne pouvant plus faire face à ses échéances, il se trouve rapidement en prise avec la mafia. Une procureure belge, renvoyée à la suite de l'échec de l'opération menée conjointement par les polices des deux pays, décide de le faire chanter pour se venger.

DU CINÉMA POUR LA TÉLÉVISION

Linda Kramer explique que la plateforme KPN a décidé de financer la série à la seule lecture du pitch, car le diffuseur réfléchissait depuis un moment déjà à produire une fiction hollandaise, policière et de qualité. Linda Kramer ayant déjà travaillé avec Fleur Winters et l'histoire de *Fenix* semblant répondre aux

INTERVENANTS :

SHARIFF KORVER, CO-CRÉATEUR, RÉALISATEUR
FLEUR WINTERS, CO-CRÉATRICE ET PRODUCTRICE, LEMMING FILM
LINDA KRAMER, RESPONSABLE DES CONTENUS, KPN

ANIMÉ PAR :

TASJA ABEL, VP ACQUISITIONS, VENTES ET COPRODUCTIONS, DYNAMIC TELEVISION

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Shariff Korver, Marco van Geffen

Scénariste principal : Marco van Geffen

Réalisateur : Shariff Korver

Production : Lemming Film

Productrices : Fleur Winters, Leontine Petit

Diffuseur : KPN

Casting : Rifka Loodeizen, Teun Luyck, Jack Wouterse, Jan Bijvoet,

Chris Nietvelt, Hans Dagelet

Format : 8 x 50'

Date de diffusion : fin 2017

critères posés, l'accord a rapidement été signé. Shariff Korver et Fleur Winters avaient également déjà travaillé ensemble et il était évident pour eux de recommencer sur *Fenix*. Le réalisateur, qui est aussi co-créateur de la série, raconte qu'il a fait le choix de s'entourer de jeunes auteurs qui se sont vus attribuer l'écriture d'un personnage chacun. L'objectif était de faire du cinéma pour la télévision : cette jeune équipe ainsi que l'assurance de tourner à la fin de la phase d'écriture ont permis de dépasser beaucoup de limites du monde de la télévision. L'esthétique est également très étudiée. Différentes ambiances visuelles seront proposées dans la série finale, du fait notamment du tournage de certaines scènes dans une hacienda en Espagne.

EN ROUTE VERS LA SAISON 2

La série comprend 8 épisodes de 50 minutes pour un budget total de 4 millions d'euros. Fleur Winters remarque que la phase de développement a coûté deux fois plus d'argent que ce qui avait été estimé du fait du peu de temps qui restait à l'équipe pour le montage, mais aussi pour ne pas négliger les éléments stylistiques incontournables d'une série policière. Des investisseurs belges ont donc été contactés pour augmenter le budget.

La série sera diffusée à la fin de l'année 2017. Linda Kramer conclut en affirmant que la production d'une saison 2 est envisageable, le niveau d'exigence posé par la plateforme KPN ayant été largement atteint dans cette saison.



WORK IN
PROGRESS

QUARTIER DES BANQUES

Suisse / Belgique

Lorsqu'on pense à la Suisse, on pense « chocolat » et « banques ». Renommées dans le monde entier, les banques helvétiques, une véritable institution, sont un des piliers des évolutions politiques et économiques du pays. Pourtant, *Quartier des Banques* est la première série suisse sur le milieu bancaire et aura pour cadre l'univers soit disant feutré de la place financière genevoise.

LES BANQUES SUISSES, « TON UNIVERS IMPITOYABLE... »

Stéphane Mitchell nous dévoile le pitch de la série. L'intrigue se déroule à Genève, en janvier 2012. Un vent de panique souffle sur la place financière quand le secret bancaire suisse est mis à mal. C'est dans ce contexte que Paul Grangier, jeune directeur de la banque privée du même nom, est retrouvé chez lui dans le coma. S'agit-il d'un accident ou d'un suicide ? Son frère, Alexandre, est le mieux placé pour prendre la tête de la banque. Contre la volonté de tous, sa sœur Elizabeth, malgré son aversion pour le milieu financier, s'impose à sa place au conseil de direction et hérite de la gestion de la banque. Projetée au cœur d'une institution qui se bat pour sa survie et où elle n'est pas la bienvenue, Élisabeth va se battre pour faire toute la lumière sur le sort de son frère. La réponse pourrait résider aussi bien dans les secrets de la banque que dans ceux de la famille.

UN FORMIDABLE TERREAU

Jean-Marc Fröhle, producteur et scénariste, est à l'origine de la série dont il a dessiné les contours de l'intrigue en 2012. La Suisse avait déjà subi de plein fouet la crise des subprimes de 2008 provoquant, au sein de la place financière suisse, une première vague de panique. Une seconde vague s'est abattue sur le milieu fin 2011 lorsque les Américains, suivis par la France, ont décidé de mettre fin une fois pour toutes au sacro-saint secret bancaire qui avait fait la prospérité des banques suisses depuis plus de 80 ans. Étudiant en économie dans une autre vie, Jean-Marc Fröhle avait des amis dans le milieu bancaire et a ainsi pu observer en direct leur réaction face à un événement que certains vivaient comme un véritable traumatisme. Il y voit, instantanément, un « formidable terreau à fiction ». Il a trouvé un sujet de série qui pourrait plaire non seulement aux chaînes de la Radio télévision suisse (RTS), mais également à d'autres diffuseurs sur

INTERVENANTS :

STÉPHANE MITCHELL, SCÉNARISTE
FULVIO BERNASCONI, RÉALISATEUR
JEAN-MARC FRÖHLE, PRODUCTEUR, POINT PROD.
ANDRÉ LOGIE, PRODUCTEUR, PANACHE PRODUCTIONS
FRANÇOISE MAYOR, DIRECTRICE DE LA FICTION, PRODUCTRICE, RTS

ANIMÉ PAR :

MARIE BARRACO, DÉLÉGUÉE GÉNÉRALE DE SÉRIE SERIES
HERVÉ HADMAR, SCÉNARISTE ET RÉALISATEUR

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Jean-Marc Fröhle

Scénaristes : Stéphane Mitchell, Fulvio Bernasconi, Flore Vasseur, Axel du Bus, Vincent Lavachery, Brigitte Leclef

Réalisateur : Fulvio Bernasconi

Compositeur : Hans Mullens

Production : Point Prod', RTS, Panache Productions, RTBF

Producteurs : Jean-Marc Fröhle, Françoise Mayor, André Logie, Gaëtan David

Diffuseurs : RTS, RTBF

Distributeur : About Premium Content

Casting : Laura Sepul, Féodor Atkine, Brigitte Fossey, Arnaud Binard, Lubna Azabal, Stéphane Metzger, Lauriane Gillieron, Vincent Kucholl, François Florey

Format : 6 x 52'

Date de diffusion : automne 2017

le marché international. Par ailleurs, les banques suisses étant souvent des entreprises familiales, la série pourrait facilement allier thriller politico-financier et drame familial.

Jean-Marc Fröhle écrit un premier synopsis de quatre pages à partir d'une trame et d'une liste de personnages. Il engage Flore Vasseur, romancière française dont les livres se situent souvent dans les milieux financiers français et internationaux. Il fait appel ensuite à Fulvio Bernasconi (également réalisateur) et Stéphane Mitchell.

Il est rapidement décidé de mettre en place une *writer's room*. Celle-ci accueille deux scénaristes belges – Axel du Bus et Vincent Lavachery. La décision de monter une coproduction entre la Suisse et la Belgique a été prise très rapidement, en amont de l'écriture. Jean-Marc Fröhle voulait trouver un complément de financement, le plus souple possible. Les deux auteurs ont été proposés par André Logie, producteur belge.



Jean-Marc Fröhle avait déjà établi les grandes lignes de l'intrigue. Les auteurs avaient donc pour principale mission de la dramatiser. La principale difficulté, explique Stéphane Mitchell, était d'écrire la partie « enquête » du récit. En effet, Elizabeth, le personnage principal de la série, n'est pas policière. Les auteurs se réunissaient le week-end à Genève puis rentraient chez eux avec des devoirs. Chacun se voyait attribuer un personnage spécifique. Cette démarche a permis d'élaborer les principaux blocs du récit. Stéphane Mitchell et Vincent Lavachery ont élaboré des séquenceurs qui ont été envoyés à de nouveaux auteurs, chargés de dialoguer les V1 et les V2 des épisodes. Les scripts dialogués ont été repris, sous la supervision de Jean-Marc Fröhle, et une première version des six épisodes de la série a ainsi été finalisée.

PALPITANT ET CRÉDIBLE

Les auteurs ont réalisé que l'intrigue policière n'était pas assez haletante et le scénario a été remanié en conséquence. Jean-Marc Fröhle précise que l'aspect thriller financier était effectivement beaucoup trop technique et qu'il fallait le rendre plus vivant en rajoutant, notamment, des rebondissements. La principale difficulté résidait dans le fait que l'enquête était à la fois financière et familiale. La série avait été conçue comme un mélange entre le thriller et le drame shakespearien. L'enjeu était de permettre à ces deux aspects de se répondre, l'enquête familiale alimentant et faisant rebondir l'enquête financière (et vice-versa).

Jean-Marc Fröhle, souligne, à ce sujet, l'apport essentiel des deux scénaristes belges. Il avait inondé les auteurs d'une multitude d'informations et d'articles de journaux sur le milieu financier genevois. Jean-Marc Fröhle est convaincu que si la série avait été écrite uniquement par des scénaristes suisses, l'intrigue financière aurait été plus subtile, donc plus ennuyeuse. Les mouvements financiers décrits dans la série (ils sont au cœur même de l'intrigue) sont très complexes. Or, trop de complexité risquait de faire fuir les téléspectateurs. Le danger était, pour Fulvio Bernasconi, de filmer

une succession d'écrans techniques liés à l'activité des traders. Il fallait rendre l'action plus physique. Les auteurs belges avaient plus de recul puisqu'ils découvraient l'univers et ils ont réussi à insuffler une certaine noirceur à l'intrigue et la rendre, de ce fait, plus palpitante. Ils ont aidé à trouver le bon dosage entre les éléments techniques (l'aspect bancaire ne pouvait pas être occulté), le côté dramatique et le suspense. Au final, la série compte uniquement cinq plans d'écrans bancaires. Et si une grande partie de l'action se passe dans les locaux d'une banque (recréée pour le tournage dans un musée), la série multiplie les décors extérieurs. Jean-Marc Fröhle ne voulait pas que *Quartier des Banques* devienne « une série en chambre ».

Stéphane Mitchell avoue qu'elle adore se documenter lorsqu'elle travaille sur un scénario. Ici, elle n'avait que l'embarras du choix. Elle s'est plongée, avec délice, dans des milliers d'articles de journaux, de comptes rendus d'avocats et de témoignages de banquiers. L'univers financier est fascinant. Elle voulait tout mettre. Mais, « trop de documentation tue la documentation ». *Quartier des Banques* est une fiction avant tout, pas un documentaire.

Françoise Mayor a un point de vue légèrement différent. Elle était toutefois persuadée que la série était portée par la meilleure équipe créative qui soit et leur faisait entièrement confiance. Jean-Marc Fröhle, comme Fulvio Bernasconi ou Flore Vasseur, connaissaient très bien leur sujet. Elle n'avait donc aucun doute quant à leur capacité à créer une série à la fois palpitante et entièrement crédible. Car, en abordant un sujet comme celui du milieu des banques, la chaîne était « attendue au tournant ». RTS produit uniquement deux séries par an. Elle n'a pas le droit à l'erreur. Certes, *Quartier des Banques* n'est pas un documentaire, mais Françoise Mayor tenait à ce que la série soit très documentée. Fulvio Bernasconi indique, à ce sujet, que beaucoup d'événements décrits dans la série, y compris ceux qui semblent à priori les plus incroyables, sont en fait inspirés de faits réels.

TOUT VIENT À POINT... À QUI SAIT ATTENDRE !

Au final, Jean-Marc Fröhle est très satisfait du résultat. Il admet toutefois, que le travail d'écriture a été très long et laborieux – un an et demi ! – et qu'il a eu souvent peur que le diffuseur (RTS finançait intégralement l'écriture) ne se lasse d'attendre et abandonne le projet.

Françoise Mayor confirme que le processus a été très long. La RTS a un processus d'appel à projets annuel et *Quartier des Banques* avait été présenté, et retenu, il y a déjà plusieurs années. La chaîne était impatiente. Elle a d'ailleurs failli abandonner le projet et s'est vue dans l'obligation de mettre la pression sur les auteurs et les producteurs, les avertissant que si le tournage n'avait pas lieu en 2017, la série ne verrait pas le jour. « À trop attendre, *Quartier des Banques* risquait de devenir une série historique ». Toutefois, il ne faut pas oublier que la Suisse romande est un petit pays. Les auteurs ne sont pas nombreux et les meilleurs sont très pris. Stéphane Mitchell, par exemple, travaille sur plusieurs projets, que ce soit pour le cinéma ou la télévision. Fulvio Bernasconi, en tant que réalisateur, et Jean-Marc Fröhle, en tant que producteur, sont très demandés. Il n'est donc pas rare que certains projets prennent du retard.

Quartier des Banques sera diffusée à partir du mois de novembre, les jeudis soirs en prime time, une case traditionnellement dévolue aux séries internationales. Les spectateurs regardant beaucoup les séries sur la télévision de rattrapage, les épisodes resteront en ligne trente jours après leur diffusion en linéaire. Et Jean-Marc Fröhle travaille déjà sur la deuxième saison !





WORK IN
PROGRESS

SIRENE

Italie

Ivan Cotroneo connaît bien le festival Série Series puisqu'il y a déjà présenté, lors de la 2^{ème} édition, *La Mamma Imperfetta*. Aujourd'hui, pour la 6^{ème} saison, il revient avec un nouveau projet, très différent, tant sur le fond que dans la forme : *Sirene*.

La Mamma Imperfetta avait été conçue comme un journal intime. Ivan Cotroneo nous racontait l'histoire d'une femme ordinaire, de son quotidien, de sa vie professionnelle, de sa vie de famille et de mère « imparfaite ». Sans sacrifier la comédie et la fantaisie, sa série se voulait réaliste, une chronique aux forts accents sociologiques. Avec *Sirene*, Ivan Cotroneo change d'univers. Le titre de la série n'est pas une métaphore. Il s'agit bien de ces créatures mythiques, mi-femme, mi-poisson, qui ont failli causer la perte d'Ulysse.

LE ROYAUME DE PARTHÉNOPE

Lorsqu'il s'est lancé dans l'écriture de la série, Ivan Cotroneo avait pour premier objectif de centrer l'intrigue autour du conflit entre les hommes et les femmes. Le plus difficile était, évidemment, de trouver un angle original pour aborder ce thème certes éternel, mais quelque peu éculé. Il imagine, pour commencer, l'histoire d'amour entre un homme et une extraterrestre. Originaire de Naples, il abandonne rapidement cette première idée et remplace le personnage d'alien par celui d'une sirène, le symbole de sa ville natale.

En effet, la légende veut que Naples ait été fondée par la sirène Parthénope. Dans l'*Odyssee*, Homère nous raconte que celle-ci tomba éperdument amoureuse d'Ulysse qui resta malheureusement totalement insensible aux charmes de la belle créature malgré son chant envoûtant. Désespérée de ne pas avoir pu le séduire, la sirène se laissa mourir de tristesse. Son corps échoua sur une plage sur laquelle les Grecs bâtirent, en son honneur, la ville de Parthénope qui sera plus tard rebaptisée Neapolis, puis Napoli.

INTERVENANTS :
IVAN COTRONEO, CRÉATEUR, SCÉNARISTE
DAVIDE MARENGO, RÉALISATEUR
MICHELE ZATTA, PRODUCTEUR, RAI

ANIMÉ PAR :
TASJA ABEL, VP ACQUISITIONS, VENTES ET COPRODUCTION, DYNAMIC TELEVISION

FICHE TECHNIQUE

Idee originale : Ivan Cotroneo
Scénaristes : Ivan Cotroneo, Monica Rametta
Réalisateur : Davide Marengo
Compositeur : Massimo Nunzi
Production: coproduction Cross Productions et Beta Film, production associée 21 Srl, en collaboration avec Rai Fiction
Producteur : Rosario Rinaldo
Diffuseur : Rai 1
Distributeur : Beta Film
Casting: Valentina Bellè, Maria Pia Calzone, Ornella Muti, Luca Argentero, Denise Tantucci, Massimiliano Gallo, Michele Morrone
Format: 12 x 50'
Date de diffusion : 2017

COMME UN POISSON HORS DE L'EAU

Dans l'histoire imaginée par Ivan Cotroneo, quatre sirènes sont envoyées en mission sur la terre ferme pour retrouver Triton, le fringant dieu des océans. La rumeur veut qu'il ait été kidnappé. Quatre siècles auparavant, la tante des sirènes avait été attrapée dans les filets d'une bande de pêcheurs et vendue à un cirque pour devenir un phénomène de foire. Depuis ce jour, les sirènes ont toujours fui le monde des hommes.

L'univers aquatique des sirènes est peuplé uniquement de femmes. Triton est le seul capable de perpétuer l'espèce. Nos quatre héroïnes réaliseront rapidement que le dieu s'est en fait enfui. Sur terre, il est devenu champion de natation et l'égérie d'une marque de maillots de bain. Emporté par sa gloire naissante, Triton n'a aucune envie de retourner dans les océans et entend bien rester à Naples, une ville qui sait apprécier les hommes, les vrais, à leur juste valeur. Les sirènes n'ont jamais valorisé la virilité.

Ivan Cotroneo explore le conflit entre les hommes et les femmes sous toutes les coutures. Les sirènes sont issues d'une société matriarcale. Elles sont le symbole absolu du « Girl Power ». La terre est le monde des hommes. Pour les sirènes, c'est le lieu le moins civilisé de la planète. Lorsqu'elles arriveront à Naples, elles ne seront pas déçues. La ville est effectivement « dominée par la testostérone ».

Déboussolées, incapables de persuader Triton, les quatre sirènes vont tenter de cohabiter, tant bien que mal, avec les Napolitains. Bien évidemment, Cupidon va s'en mêler et, malgré son absolu mépris, voire dégoût, pour la gente masculine, une des sirènes tombera amoureuse d'un terrien.

COMÉDIE DRAMATIQUE À QUEUES DE POISSON

Si les éléments fantastiques et mythologiques sont très présents dans *Sirene*, la série se veut avant tout une comédie, romantique de surcroît. Ivan Cotroneo évoque même une « comédie romantique avec des queues de poisson ». La comédie romantique, souligne-t-il, est un genre établi dont les spectateurs connaissent toutes les règles. Le fait d'y introduire des éléments fantastiques permet de rompre avec certaines de ces normes.

Si le récit est centré autour d'un combat millénaire entre les sirènes et les hommes, la série n'en demeure pas moins très contemporaine. Sans jamais trahir le genre de la comédie romantique, Ivan Cotroneo tenait toutefois à évoquer des sujets graves comme celui des violences faites aux femmes. En ce sens, *Sirene* est une série résolument féministe.

Les auteurs le savent bien : si le genre fantastique, comme celui de la science-fiction d'ailleurs, permet toutes les divagations possibles, il est toujours le reflet de notre présent. *Sirene* n'échappe pas à la règle. Sous une apparente légèreté, la série traite des grands défis auxquelles sont confrontées nos sociétés, particulièrement en Europe. La séparation entre le monde de la mer et celui de la terre – et le conflit qui en découle – permet à Ivan Cotroneo de traiter de sujets brûlants comme celui des frontières et de l'intégration.

C'est ce mélange des genres qui a tant plu à Davide Marengo, particulièrement heureux et fier de faire partie de l'aventure. Peu habitué au genre fantastique, le réalisateur (qui travaille actuellement sur une série sur la Mafia) a été séduit, à la lecture du scénario, par les aspects plus réalistes de l'intrigue. « Les personnages principaux sont des sirènes, mais elles sont traitées comme des vraies personnes ».

CAPTURER LA CRÉATIVITÉ

Le fantastique n'est pas un genre très plébiscité sur la Rai. Pourtant, Ivan Cotroneo n'a eu aucun problème pour convaincre les diffuseurs. La raison en est plutôt simple. Il est aujourd'hui un des auteurs préférés de la chaîne ; un statut confirmé par Michele Zatta pour qui Ivan Cotroneo est l'un des auteurs les plus précieux en Italie. « Il essaye toujours d'introduire des nouveaux éléments originaux dans les séries qu'il écrit ». Les aspects fantastiques auraient pu rebuter la chaîne. Bien au contraire, la Rai y a vu l'occasion de « repousser les frontières de ses fictions télévisuelles ».

La Rai reçoit un nombre incalculable de projets de séries. Pour choisir les projets, la chaîne a développé une stratégie simple. Celle-ci poursuit deux objectifs. Le premier, explique Michele Zatta, consiste à dénicher les nouveaux talents et les garder, à « capturer la créativité ». Ivan Cotroneo est le parfait exemple de cette stratégie. Découvert par la chaîne il y a une dizaine d'années, il est aujourd'hui un de ses auteurs historiques. Afin de constituer un pool de nouveaux talents, la Rai a créé une masterclass à Pérouse pour former les scénaristes de ses futures séries. Ivan Cotroneo y enseigne.

Le second objectif poursuivi par la Rai est de « s'ouvrir aux nouvelles idées ». Michele Zatta invite ainsi tous les scénaristes à adresser leurs projets à la chaîne. Celle-ci, il l'assure à l'assistance, leur apportera une réponse en moins de 30 jours.





WORK IN
PROGRESS

STELLA BLÓMKVIST

Islande

UNE MORALE TOUTE PERSONNELLE

Stella Blómkvist, avocate à la moralité toute personnelle, n'accepte que des affaires pouvant lui rapporter de l'argent. N'aimant les règles que pour mieux les enfreindre, cette femme fatale rusée et impitoyable s'implique dans d'obscures histoires de meurtres qui la mèneront rapidement dans les arcanes d'un pouvoir corrompu.

Interprétée par la célèbre actrice Heida Reed, cette série islandaise vient renouveler le genre du Nordic Noir.

UNE HÉROÏNE SANS FRONTIÈRES

Kjartan Thor Thordarson, producteur pour Sagafilm, explique que cette série est la toute première née de la plateforme de streaming scandinave Island Telecom (Síminn) désireuse de développer des contenus originaux.

Le scénariste Jóhann Ævar Grímsson, raconte que depuis la crise financière de 2008, le budget moyen pour les séries islandaises s'élevait à 1 million d'euros. L'équipe étant désireuse de produire un contenu de qualité, un budget plus conséquent était nécessaire. C'est ainsi que les droits de la série de livres Stella Blómkvist - bestsellers en Islande depuis une vingtaine d'années dont est tirée l'intrigue – ont été acquis. Or, l'histoire ayant aussi eu un véritable succès populaire en Allemagne, le public allemand pouvait être visé et des partenariats avec ce pays envisagés. D'ailleurs, le distributeur allemand Red Arrow International a accepté de rejoindre l'aventure. Grâce à cette coproduction, le budget a pu être triplé (3 millions d'euros) et les trois histoires de la série ont été découpées en épisodes pouvant à la fois être diffusés auprès du public islandais, mais aussi dans un format plus courant en Allemagne, soit 6x45' ou 3x90'.

Trois auteurs ont composé la *writers' room* de la série et le réalisateur, Óskar Þór Axelsson, était présent en permanence durant la phase d'écriture.

INTERVENANTS :

KJARTAN THOR THORDARSON, PRODUCTEUR, SAGAFILM
JÓHANN ÆVAR GRÍMSSON, SCÉNARISTE

ANIMÉ PAR :

TASJA ABEL, VP ACQUISITIONS, VENTES ET COPRODUCTIONS,
DYNAMIC TELEVISION

FICHE TECHNIQUE

Scénaristes : Jóhann Ævar Grímsson, Andri Óttarsson, Nanna Kristín Magnúsdóttir

Réalisateur : Óskar Þór Axelsson

Compositeur : Helgi Sæmundur Guðmundsson

Production : Sagafilm

Producteurs : Þórhallur Gunnarsson, Anna Vigdís Gísladóttir, Kjartan Þór Þórðarson, Hilmar Sigurdsson

Diffuseur : Síminn, Viaplay

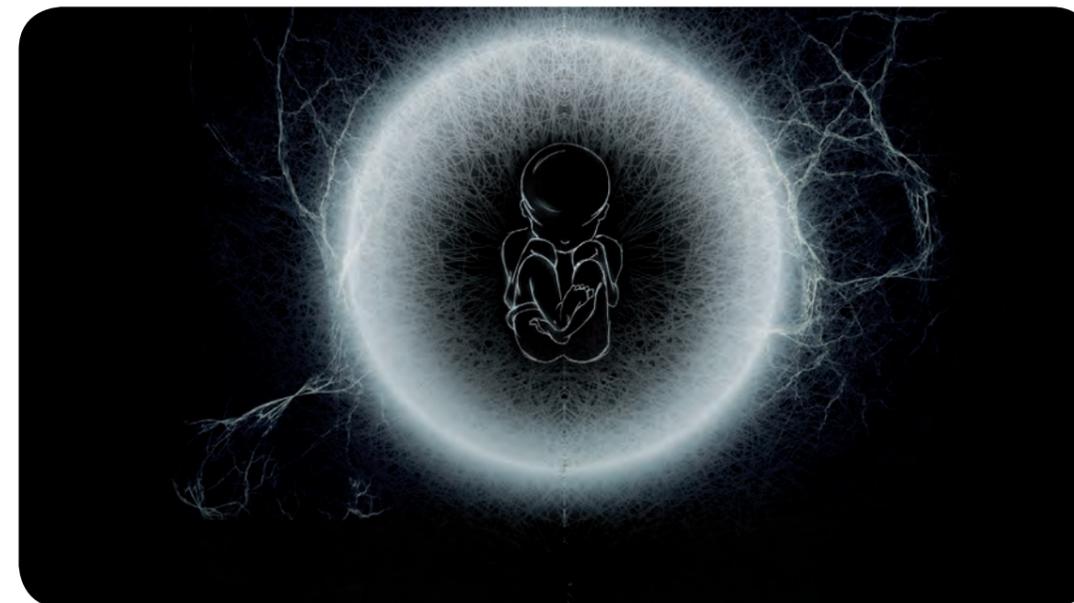
Distributeur : Red Arrow International

Casting: Heida Reed, Steinn Ólína Þorsteinsdóttir, Jóhannes Haukur Jóhannesson, Kristín Þóra Haraldsdóttir, Þorsteinn Guðmundsson, Sara Dögg Ásgeirsdóttir

Format: 6 x 45' / 3 x 90'

Date de diffusion : Dec. 2017

L'équipe vient de finir le tournage et a débuté la post production. La série sera mise à disposition en intégralité sur la plateforme de streaming en novembre 2017 pour ses abonnés, puis sera ensuite diffusée chaque semaine à la télévision gratuite islandaise.



WHAT'S
NEXT

LIFE IN THE BOX

Finlande

GENESIS

Allemagne, Etats-Unis, Canada

Cette nouvelle session de « What's next? » nous propose de découvrir deux projets de séries futuristes. La première – *Life In The Box* – nous vient de Finlande. La seconde – *Genesis* – est une coproduction internationale associant le continent nord-américain et l'Europe. Les deux séries ont un point commun : elles s'inscrivent dans le genre de la science-fiction et nous offrent deux visions différentes, mais complémentaires de notre futur.

LIFE IN THE BOX : OUVRIR LA BOÎTE DE PANDORE

L'intrigue de *Life In The Box* se déroule dans un futur proche ; un futur beaucoup plus proche qu'on ne l'imagine, à portée de main. Mikko Pöllä, le créateur de la série, situe d'ailleurs son histoire dans cinq ans... La start-up « *Monkey Box* » a développé un nouveau projet de réalité virtuelle. Leur nouvelle création propose aux joueurs une expérience corporelle, voire spirituelle, totalement inédite. Immérgés corps et âme dans un monde entièrement virtuel, les utilisateurs peuvent vivre tous leurs rêves, même les plus fous. Un jour, le joueur incarne un cavalier au Moyen-âge. Le lendemain, il peut conduire un vaisseau spatial. Tout est possible. Il lui suffit d'acheter des nouvelles options pour découvrir un tout nouvel univers.

La « *Monkey Box* » offre, par ailleurs, une option plutôt excitante. Grâce à une combinaison spéciale, l'expérience de la réalité virtuelle peut être traduite en sensations tactiles. Ainsi, le joueur pourra ressentir physiquement toutes les sensations du personnage qu'il incarne : la chaleur du soleil sur une plage paradisiaque ou l'impact d'une balle de revolver. L'immersion est totale : mentale et corporelle.

Pour Mikko Pöllä, la boîte répond à un désir profond : devenir, ne serait-ce que momentanément, quelqu'un d'autre. C'est un désir qu'a bien compris l'industrie du jeu vidéo, exploitant pour le plus grand plaisir des joueurs, cette capacité profondément humaine de pouvoir s'identifier à des personnages fictifs. La « *Monkey Box* » répond aussi à un autre désir, celui de découvrir et explorer de nouveaux mondes. Ce monde des entreprises

INTERVENANTS :

LIFE IN THE BOX
MIKKO PÖLLÄ, SCÉNARISTE

LISELOTT FORSMAN, PRODUCTRICE PROJETS INTERNATIONAUX, YLE
GENESIS

NARINA JABARI, CRÉATRICE, SCÉNARISTE

SEBASTIAN KREKELER, PRODUCTEUR, ZDF

ANIMÉ PAR :

NICOLA LUSUARDI, CONSULTANT

FICHE TECHNIQUE

Life in the Box

Idée originale & scénario : Mikko Pöllä

Producteur : Liselott Forsman

Production : Yle

Format : 10 x 50'

Genesis

Idée originale & scénario : Narina Jabari

Producteurs : René Bastian, Robert Franke, Sebastian Krekeler

Production : Belladonna Productions, ZDF Enterprises

Format : 12 x 60'

vidéoludiques, Mikko Pöllä le connaît bien puisque, directeur créatif chez Rovio Entertainment, il est l'un des créateurs d'*Angry Birds*, le jeu qui a conquis la planète et a fait de Helsinki la capitale mondiale du jeu.

Life In The Box pose donc des questions essentielles sur notre société et son évolution vers une sorte de point de non-retour où l'être humain choisira de vivre dans la réalité virtuelle, devenue bien plus attirante que le monde réel. Qui ne rêverait pas d'être libéré de toute entrave corporelle, d'oublier les normes sociales et de renverser les lois ennuyeuses de la physique ? Quelles seront les conséquences d'un tel choix sur nos vies individuelles et collectives ?

Mikko Pöllä insuffle également à son intrigue des éléments plus proches du thriller. *Life In The Box* suit Rami, un jeune ingénieur ambitieux, engagé pour diriger le projet « *Monkey Box* ». Peu à peu, il commence à craindre que sa directrice, Sandy, une femme de pouvoir excentrique, ne soit en train de planifier son meurtre. En effet, son prédécesseur est mort dans des circonstances étranges après cette s'être disputé avec elle. Rami est le héros de la série, mais celle-ci suivra également d'autres personnages, principalement les ingénieurs de la start-up visionnaire.

GENESIS : DEVENIR AUTRE

Dans *Genesis*, il ne s'agit pas tant de réalité virtuelle que de réalité augmentée ou améliorée. La série suivra les parcours parallèles de deux personnages : Asphodel, surnommée El, et Jadus. El est une étudiante en science, tout aussi impulsive et rebelle qu'idéaliste et naïve. Elle intègre un groupe de recherche alternatif dont les membres sont des adeptes du Transhumanisme, un mouvement qui prône l'usage des sciences et des techniques afin d'améliorer les caractéristiques autant physiques et mentales des êtres humains. El devient leur cobaye volontaire. Son corps est le réceptacle de toutes les expériences scientifiques possibles et imaginables : robotisation d'organes, mutation d'ADN et autres manipulations génétiques douteuses. El est le premier posthumain, capable, par exemple, de respirer sous l'eau. Les tissus de sa peau peuvent absorber les radiations et les transformer en énergie (comme le font certains champignons).

El est-elle toujours humaine ou est-elle devenue quelque chose de complètement différent ? Comme les joueurs de *Life In The Box*, El fuit devant la réalité et cherche à dépasser son enveloppe corporelle. Pour Narina Jabari, la créatrice de *Genesis*, la série explore non pas le désir de devenir quelqu'un d'autre, mais plutôt celui de devenir quelque chose d'autre. « Jusqu'où sommes-nous capables d'aller pour ne plus être ce que nous sommes » ?

Parallèlement, l'histoire suit Jadus, un animateur sur des sites internet underground. Complètement déconnecté avec la réalité, il défend avec ferveur la régénération biotechnologique appliquée aux êtres humains, qu'il considère comme la prochaine étape de l'évolution. Son objectif est simple : sauver l'humanité d'elle-même. Pour cela, il entend créer une nouvelle espèce et devient le chef d'un nouveau culte. Tandis qu'El abandonne son corps et son esprit aux expérimentations du groupe, les idées de Jadus rencontrent un écho tel que la presse parle d'un nouveau « mouvement » définissant le 21ème siècle. Leurs existences se retrouvent irrévocablement liées. Narina Jabari évoque un troisième personnage : Rudy, le petit ami d'Asphodel. Car *Genesis* est, au départ tout du moins,

une histoire d'amour. Rudy fera tout pour intervenir et sauver El des griffes de ce groupe de chercheurs dont il ne comprend pas les idéaux. Peu à peu, il ne reconnaît plus la femme qu'il a aimée et leur histoire d'amour se décompose au rythme des transformations qu'El impose à son propre corps. À la fin de la première saison, Rudy deviendra l'un des principaux opposants de Jadus.

Comme Mikko Pöllä, Narina Jabari connaît ce dont elle parle puisqu'elle a étudié la génétique. Les expériences qui étaient menées dans les laboratoires de recherche de l'université étaient aussi belles et merveilleuses que folles et effrayantes. Les chercheurs s'amusaient, par exemple, à cloner une bactérie avec des gènes synthétiques. Il s'agissait presque d'un jeu. Personne n'apprenait aux étudiants à questionner le pourquoi et les conséquences de leurs expérimentations. Les thérapies géniques seront bientôt disponibles et transformeront le monde. Or, il ne faut pas oublier qu'une partie de l'humanité n'a toujours pas accès aux antibiotiques. Les thérapies géniques ne bénéficieront donc qu'aux privilégiés. *Genesis* est né des craintes de Narina Jabari de voir émerger une science dévoyée et à deux vitesses, dont le but ne sera plus d'unifier les êtres humains, mais au contraire de les diviser.

LA SCIENCE-FICTION : UN GENRE POPULAIRE, MAIS ENCORE RARE À LA TÉLÉVISION.

La science-fiction, comme le fantastique ou l'horreur, ont toujours été des genres populaires, notamment chez les jeunes. Si les pays anglo-saxons ont su donner à ces genres leurs lettres de noblesse, les diffuseurs européens, en revanche, se sont montrés beaucoup plus frileux et ont privilégié le polar, un genre plus consensuel. La série de science-fiction demeure le parent pauvre de la série réaliste. Ainsi, Sebastian Krekeler rappelle que si l'Allemagne produit environ 2000 épisodes de séries par an, le genre demeure désespérément absent des grilles de programmation des principales chaînes. La dernière série de science-fiction diffusée sur ZDF est *Star Trek*. C'était il y a quarante ans !

Liselott Forsman distingue alors deux types de séries futuristes. En effet, lorsqu'on pense à la science-fiction, on imagine des vaisseaux spatiaux, des batailles interplanétaires et des extraterrestres menaçants. Or une série comme *Real Humans* a prouvé qu'on pouvait créer un autre type de science-fiction, plus ancrée dans notre réalité. L'univers développé par Mikko Pöllä est certes futuriste, il n'en demeure pas moins reconnaissable. On y trouve une vraie résonance avec notre époque. D'ailleurs, celui-ci assure que plus de 80 % de l'intrigue de *Life In The Box* se déroulera dans la vie réelle. La série sera portée par les personnages. Il a voulu créer une série d'anticipation où la technologie sert le récit sans jamais prendre le pas sur les relations humaines et sur la psychologie des personnages.

La « Monkey Box » aura surtout des effets thérapeutiques sur les personnages. Rami, le héros de la série, est l'un des premiers utilisateurs de la boîte. C'est un homme intelligent, sûr de lui. Il est fiancé et doit bientôt se marier. Il croit avoir un contrôle absolu sur sa propre vie. Lorsqu'il pénètre pour la première fois dans la « Monkey Box », l'expérience aura sur lui l'effet d'une épiphanie. Il rentre en contact avec des émotions profondes et insoupçonnées qui l'obligent à remettre en question tous les choix qu'il avait faits jusqu'à présent. La « Monkey Box » est avant tout un révélateur de l'espèce humaine et ses effets sont donc positifs. Le progrès, rappelle Mikko Pöllä n'est jamais un mal en soi. Toutefois, les ingénieurs qui ont conçu cette boîte à rêves n'ont pas mesuré toutes les conséquences de leur création. La « Monkey Box » devient un véritable phénomène de société et, comme la créature de *Frankenstein*, échappe peu à peu à ses créateurs.

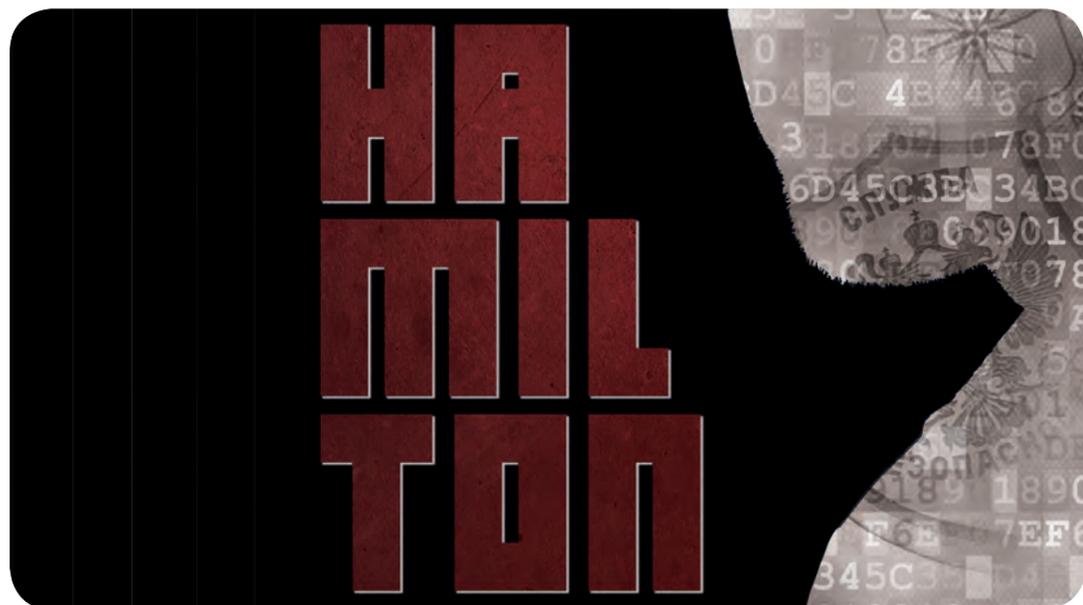
Narina Jabari souhaite également que *Genesis* soit proche de la réalité. Toutes les modifications qui seront apportées au corps de son héroïne seront, si ce n'est réalistes, tout du moins vraisemblables. Elle souligne, à ce sujet, l'influence de *Black Mirror*, formidable série d'anticipation britannique qui offre de notre futur une vision absolument cauchemardesque, mais tristement réaliste.

LIBÉRER LA CRÉATIVITÉ

Life In The Box est le fruit d'une collaboration étroite entre un auteur et un diffuseur. *Genesis* est plutôt née de la collaboration entre une auteure et un producteur. Si les modèles sont différents, Liselott Forsman comme Sebastian Krekeler partagent la même vision et estiment que leur rôle n'est pas d'influencer les auteurs, mais au contraire de s'assurer qu'ils bénéficient du meilleur environnement possible pour libérer leur créativité. *Genesis* en est encore aux tous premiers stades de développement. Le projet est porté par Narina Jabari qui a écrit, seule, la bible des cinq saisons de la série. Sebastian Krekeler est très peu intervenu dans le processus d'écriture. Il estime que ce n'est pas sa mission. En revanche, une fois le projet avancé, il aura pour rôle de trouver un *showrunner*, un réalisateur, des partenaires, des diffuseurs et surtout des financements.

Liselott Forsman est plus engagée dans le processus créatif. Elle échange régulièrement des notes, les plus courtes possible, avec Mikko Pöllä. L'auteur est toutefois, souligne-t-elle, entièrement libre de prendre en compte, ou pas, les commentaires qui lui sont faits. Il ne lui viendrait jamais à l'esprit d'obliger un créateur à changer quoi que ce soit à son intrigue. Le plus important, pour Mikko Pöllä, est de partager avec le diffuseur un objectif commun. Il n'est pas opposé aux commentaires, car bien souvent ils aident l'auteur. Toutefois, dans les premiers stades du développement, pendant l'écriture du pilote, par exemple, il préfère que son projet soit lu uniquement par des personnes qu'il connaît et en lesquels il a confiance. Une fois le pilote écrit, le comité de lecture peut être élargi à d'autres membres. Liselott Forsman partage son point de vue. Comme toutes les séries nordiques, *Life In The Box* sera une coproduction. Or, elle ne souhaite pas que d'autres diffuseurs soient impliqués à ce stade du projet. En effet, chaque diffuseur peut être tenté d'imposer ses propres idées (choix d'un acteur, par exemple, voire même d'un personnage supplémentaire) et l'auteur, souvent tenté de répondre à toutes les exigences parfois contradictoires, risque alors de « vendre son âme » et donc celle de son projet.





WHAT'S
NEXT

HAMILTON

Suède

Si le livre n'est pas très connu hors de Scandinavie, l'histoire de Carl Hamilton, cette sorte de James Bond suédois, est en fait le plus grand *bestseller* scandinave de tous les temps. Près de 10 millions de copies ont été vendues depuis la parution du premier roman de Jan Guillou en 1985. Les adaptations en ont été nombreuses, mais le projet ici est de revivifier complètement l'histoire et « la marque » Hamilton.

RHABILLER HAMILTON

Patrick Nebout confie qu'après avoir lu les livres, il lui semblait qu'aucune des adaptations qu'il avait vues n'avait su rendre réellement la complexité du personnage et la finesse des intrigues. L'actualité politique internationale lui a également semblé propice à renouveler l'intérêt pour une nouvelle forme de guerre froide. Le projet pouvait être lancé.

Marie Barraco lui demande comment il a articulé la sécurité (et les contraintes) que donne la filiation avec une tradition et le risque (assorti de liberté) pris en refondant complétement le contexte et les personnages.

Patrick Nebout répond que l'histoire était irrésistible et qu'il était toutefois indispensable de trouver un angle nouveau... Le cocktail a pris forme presque de lui-même.

Johanna Bergenstråhle signale que la marque « Hamilton » est tellement connue en Scandinavie que la pression était immense. Si on voulait s'attaquer à ce monstre, il fallait bien le faire, et avec un angle d'attaque résolument neuf. Toutes les adaptations sont de grands succès et tout semblait avoir été déjà dit, mais le risque a été pris sur la base des idées nouvelles et très rafraîchissantes de cet œil neuf qu'est Patrick Nebout.

Petter Rosenlund ajoute que ceci ne s'est pas fait sans difficulté. Un des grands défis a été le déplacement de l'action de la guerre froide à nos jours. Certes, on entrevoit des ressemblances

INTERVENANTS :

PETTER S. ROSENLUND, DIRECTEUR D'ÉCRITURE
PATRICK NEBOUT, PRODUCTEUR, DRAMACORP
JOHANNA BERGENSTRÄHLE, DIRECTRICE DE LA FICTION PAR
INTÉRIM, TV4

ANIMÉ PAR :

MARIE BARRACO, DÉLÉGUÉE GÉNÉRALE DE SÉRIE SERIES

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : basé sur les personnages et romans de Jan Guillou
Directeur d'écriture : Petter S. Rosenlund
Production : IRLC, Dramacorp
Producteurs : Mia Sohlman, Patrick Nebout, Zoula Pitsiava
Diffuseurs : CMore, TV4
Format : 10 X 45'
Date de diffusion : 2019

dans les ambivalences entre les Nations, mais le contexte est vraisemblablement moins lisible, moins caractérisé. Et puis les évolutions sociétales et technologiques ne sont pas neutres. Pouvoir communiquer de n'importe où avec n'importe qui était plus impressionnant avant que chacun ne soit porteur de téléphones portables. Se déplacer vite était également bien plus spectaculaire juste après la Seconde Guerre mondiale qu'aujourd'hui. À y repenser, chacun est aujourd'hui presque plus et mieux équipé qu'un espion de naguère... Et pourtant, il lui semble que le défi d'un nouveau *Hamilton* est relevé.

UN TIENS VAUT MIEUX QUE DEUX TU L'AURAS

Deux saisons ont été imaginées dès le départ. Marie Barraco demande si cela modifie la manière de penser et d'écrire la série.

Petter Rosenlund ne pense pas que cela change fondamentalement les choses, si ce n'est qu'il y a peut-être un peu plus de temps pour exposer le contexte. Il a quoi qu'il en soit écrit essentiellement seul, même si, sous la pression, une aide lui a été adjointe cet été.

Patrick Nebout précise qu'en effet le planning est serré. Le financement se clôt en ce moment pour un tournage prévu en 2018. Il ajoute qu'il y a deux producteurs exécutifs et que si TV4 est le diffuseur principal, une prévente est déjà conclue avec le Canada.

Johanna Bergenstråhle précise tout de même que la décision d'investir immédiatement sur deux saisons est simplement la conséquence de l'incroyable talent de négociateur de Patrick Nebout, même si c'est évidemment aussi le signe d'un engagement profond au côté de cette création. Il s'agit quoi qu'il en soit du plus important investissement de TV4.

MANIPULATEUR MANIPULÉ

Patrick Nebout ajoute que la série est construite avec une histoire par saison. Quelques éléments sont inspirés des livres, mais l'intrigue est en majeure partie nouvelle.

Petter Rosenlund souligne que pour la première saison, tout est neuf. L'arrière-plan politique est exposé et si le personnage qui se détache sur ce fond politique garde une sensibilité de gauche, il n'est plus directement au service des services secrets.

Hamilton est un jeune homme qui rentre des États-Unis en Suède et qui est convaincu de travailler « pour le bon côté » dans cette nouvelle guerre froide qui s'installe dans le Nord de l'Europe. L'affrontement est toutefois moins idéologique que dans le temps et le business fait désormais toujours irruption dans l'action. Finalement, l'histoire dévoile comment ce jeune homme découvre qu'il est manipulé. Comment dans cette situation rester loyal à un idéal ténu et bousculé ?

Marie Barraco demande si TV4 a choisi délibérément de montrer ainsi le monde dans lequel on vit.

Johanna Bergenstråhle le lui confirme. La chaîne est partie prenante du monde contemporain et se doit de participer à l'éclairer, mais, il s'agit ici avant tout d'une série et ce qui est raconté est intéressant et même palpitant !





WHAT'S
NEXT

ONCE THE DUST SETTLES

Danemark

Interrogée sur la situation au Danemark, Dorthe Riis Lauridsen répond que la concurrence se durcit. Il y a désormais de nombreux diffuseurs (là où ils n'étaient que deux il n'y a pas si longtemps) et chacun veut sa fiction. Les producteurs sont désormais plutôt en recherche de scénaristes talentueux, un peu rares à son goût.

AVANT-APRÈS LE CHOC

Ida Maria Rydén raconte rapidement l'essence de la série *Once the Dust Settles*. La première scène se déroule dans un restaurant, les convives s'installent, dînent. Un frère et une sœur attendent leur père qu'ils n'ont pas vu depuis 10 ans. Une jeune fille est là avec sa mère, un anniversaire va être fêté, le gâteau arrive... puis, trois hommes entrent et tirent sur l'assemblée. Après l'explosion, le silence. Et « la poussière retombe ».

Après cette ouverture, la série nous montre chacun des personnages, trois semaines avant l'attentat, nous conduit avec eux à ce moment dramatique qui fait de leurs vies quotidiennes des destins ; puis la série les accompagne sur encore trois semaines.

On ne s'attarde pas sur les terroristes ni sur une éventuelle enquête, c'est la vie humaine qui compte, le destin des protagonistes, ces hommes et ces femmes qui rencontrent fortuitement la violence suprême.

UNE IDÉE SIMPLE, UN CANEVAS NARRATIF COMPLEXE

Dorte W. Høgh souligne que la série suit de nombreux personnages et que cela semblait être une construction intéressante, un peu comme dans le film *Love Actually* où un patchwork de personnages se rencontrent et se séparent, vivant des vies hyperactives, qui, à un moment donné, se croisent. C'est aussi une manière de mettre en perspective nos croyances. Qui ne part pas du principe que la vie est longue ? Comment continuer de vivre et comment reconstruire après une telle cassure ?

INTERVENANTS :
DORTE W. HØGH, SCÉNARISTE
IDA MARIA RYDÉN, SCÉNARISTE
DORTHE RIIS LAURIDSEN, PRODUCTRICE, DR DRAMA

ANIMÉ PAR :
LARS LUNDSTRÖM, SCÉNARISTE, PRODUCTEUR - MATADOR

FICHE TECHNIQUE
Idée originale & scénario : Dorte W. Høgh, Ida Maria Rydén
Production : DR Drama
Productrice : Dorthe Riis Lauridsen
Diffuseur : DR
Distributeur : DR Sales
Format : 10 X 60'
Date de diffusion : Sept. 2019

L'une a perdu sa femme, le plombier choisit de sauver un enfant, le chef perd son restaurant, la petite est blessée le jour de ses huit ans, Holgar, à 84 ans, se voit offrir une deuxième chance... et un jeune Palestinien est tout à coup accusé de terrorisme. Comment peuvent-ils tous rebondir ? Au fil des épisodes, on suit huit histoires reliées par ce seul instant. Ce parti-pris permet de montrer le caractère poétique, violent et bizarre, tragique, et parfois, pourtant, si drôle, de la vie.

Dorte W. Høgh précise que la violence est politique ; c'est un fait de société. Mais ce n'est pas le terrorisme qui est au centre de cette fiction. Il a toutefois fallu être prudent, car au Danemark, le sujet est peu abordé. Cette fois-ci la catastrophe n'est pas naturelle, le sujet porte bien sur ce que les hommes peuvent se faire les uns aux autres.

Ida Maria Rydén suggère que dans une société qui semble avoir pour vocation de déconnecter les uns des autres, le lien humain s'impose parfois tout de même.

L'EFFET PAPILLON

Lars Lundström comprend que la thématique de la série pourrait alors être la manière de survivre à ces attaques et la manière de « faire société ».

Dorte W. Høgh le lui confirme. Les huit histoires sont aussi huit miroirs pour intégrer les diverses manières de réagir sachant que les êtres humains sont interdépendants et que ce que fait l'un n'est jamais tout à fait sans conséquence sur l'autre.

Lars Lundström demande s'il y a eu des difficultés particulières pour écrire cette histoire complexe et Ida Maria Rydén répond que, chronologiquement, l'attaque a lieu lors du 5^{ème} épisode. Le spectateur connaît toutefois l'événement dès les premières minutes de la série. Il n'était donc pas possible d'écrire de manière linéaire, comme on le fait habituellement quand on déroule et décline un événement. Il fallait aussi montrer les diverses influences, plus ou moins conscientes, des actes des uns sur la vie des autres.

Elle ajoute qu'il y a dans cette première saison 10 épisodes. Interrogée sur une éventuelle suite possible, Dorthe Riis Lauridsen répond que cette saison clôt le thème, mais qu'on peut évidemment imaginer traiter d'autres événements sur ce même principe narratif. « Nous sommes tous connectés », « l'effet papillon joue à plein » et donc ; toute déflagration peut amener à raconter un large éventail d'histoires.

Dorthe Riis Lauridsen ajoute qu'il lui semble que l'audience peut aussi aimer des séries plus courtes avec des saisons plus resserrées que 25 épisodes.

QU'EN PENSE LE DIFFUSEUR ?

Lars Lundström souhaitant savoir si la présence du diffuseur dès le démarrage du projet est un atout ou un handicap, Dorthe W. Høgh ne sait pas répondre puisque la série est toujours en cours de production. Il lui semble toutefois qu'il n'y a pas de meilleur endroit pour accueillir cette série et toute l'équipe en est heureuse. Dorte Riis Lauridsen estime que DR est en effet le seul diffuseur qui peut se permettre une série aussi sérieuse, différente, et contemporaine.

Lars Lundström se demande si le diffuseur se sent une responsabilité en tant que diffuseur public de raconter des histoires d'un certain genre.

Dorte W. Høgh espère qu'il peut insuffler un vent de liberté et Dorthe Riis Lauridsen précise que la diffusion est prévue pour septembre 2019.

Lars Lundström conclut en rappelant qu'on annonce, ici et là, la fin du « Scandi Noir ». Qu'en pensent-elles ? Dorte W. Høgh suggère alors de donner naissance à un Scandi en couleurs !





WHAT'S NEXT

THE LYNCHING

République tchèque

Lars Lündstrom s'interrogeant sur la situation en République tchèque, Jan Maxa répond qu'il s'agit d'un pays qui aime la fiction et qui jouit, chaque soir, sur toutes les chaînes, en prime time, de la diffusion d'une série. Elles sont souvent tchèques, souvent fantastiques et inspirées des contes de fées. Trois diffuseurs principaux se partagent le paysage audiovisuel en République tchèque. Et évidemment, pour l'heure, rien d'aussi choquant que *The Lynching* n'a encore été diffusé.

LE CŒUR DES HOMMES

Klára Jůzová indique qu'ils ont voulu faire, avec *The Lynching*, une série comme un polar, mais sans réel enquêteur. L'histoire se déroule dans une communauté rom et un jeune réalisateur vient tourner un documentaire sur un crime qui lui semble étrange. Ce faisant, il découvre un millefeuille de secrets.

Harold Apter ajoute que tout se déroule dans une petite ville où tout le monde se connaît, où tout se passe plutôt bien, où les vies sont mêlées et où les communautés cohabitent paisiblement. Mais rapidement, on découvre que la honte est un ingrédient important et que le drame est finalement, comme souvent, avant tout humain.

Le regard qui guide l'intrigue est celui du réalisateur du documentaire qui, enfant, avait joué avec la victime. Jan Maxa ajoute qu'il va dérouler les fils et, petit à petit, comprendre la complexité de ce qui s'est joué. Le titre de la série donne un indice de ce qui sera découvert.

Harold Apter précise qu'il vient des États-Unis et n'était a priori pas particulièrement familier avec la communauté rom transeuropéenne. Pour autant, l'essence du drame est toujours universelle. Ce qu'il a recherché ici, c'est la mise en lumière des ressorts de l'humanité, ce que nous avons tous en commun. Klára Jůzová souligne l'effort d'être juste avec les deux communautés évoquées dans l'histoire, et la volonté de montrer le point de vue de chacun.

INTERVENANTS :
HAROLD APTER, SHOWRUNNER
KLÁRA JŮZOVÁ, SCÉNARISTE, RÉALISATRICE
JAN MAXA, DIRECTEUR DU DÉVELOPPEMENT, CZECH TELEVISION

ANIMÉ PAR :
LARS LUNDSTRÖM, SCÉNARISTE, PRODUCTEUR, MATADOR

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Klára Jůzová, Klára Vlasáková, Radek Hosenseidl
 Showrunner : Harold Apter
 Scénaristes : Klára Vlasáková, Radek Hosenseidl, Klára Jůzová, Barbora Nevalníková, Petr Koubek, Jakub Votýpka
 Réalisateur : Klára Jůzová, Jan Bártek
 Production : Czech Television
 Producteur : Jan Maxa
 Diffuseur : Czech Television
 Distributeur : Czech Television
 Format : 8 x 57'
 Date de diffusion : automne 2018

Lars Lundström souhaitant connaître la décision éditoriale la plus difficile à prendre, Harold Apter répond qu'au-delà d'un fort souci de justesse et d'authenticité, il fallait se poser la question simple, mais cruciale : jusqu'où pouvait-on aller ? Cela a donné lieu à de nombreuses discussions. La recherche de ce point d'équilibre, où on aurait touché à la vérité sans aller trop loin, a été ardue.

Jan Maxa ajoute que les clichés sont nombreux sur les Roms de part et d'autre. On imagine qu'ils sont exclus, se sentent victimes... Un des objectifs était d'éviter les clichés au maximum et d'en faire simplement des « gens normaux ». Pour Harold Apter les hommes sont tous semblables et ce qui anime les uns et les autres n'est pas très différent (on a peur de la nuit, de la mort ; on attend l'amour, on espère). Toute l'histoire s'articule autour de ce cœur battant commun à tous les hommes.

UNE WRITERS' ROOM À L'ÉCOLE

Quant à la genèse du projet ; celui-ci a débuté il y a trois ans, dans une école de cinéma, quand le directeur a décidé qu'un pilote serait tourné à l'issue d'une *masterclass*. Il y avait 15 participants au départ et finalement, les 7 épisodes du projet lauréat ont été entièrement développés et tournés.

Les trois auteurs ont abattu un travail énorme avec trois autres jeunes qui les ont rejoints dans la writers' room ad hoc, dirigée par Harold Apter. Pour Harold Apter qui a beaucoup enseigné, il s'agit là d'une de ses premières expériences de développement.

Un participant dans la salle s'interrogeant sur la gestion de la langue, Harold Apter répond que la force de l'histoire dépasse la langue. En l'occurrence, ils ont toutefois écrit et développé en anglais puis retraduit toutes les scènes en tchèque.

Lars Lundström demande à Klára Jůzová si les rôles multiples qu'elle a tenus (scénariste et réalisatrice) n'ont pas trop compliqué la tâche.

Klára Jůzová répond que l'expérience est inoubliable, qu'écrire a été une expérience intense et que tourner a constitué pour tous une extension géniale de l'expérience d'apprentissage. On approche la réalité du métier et elle a beaucoup aimé donner vie à ces personnages inventés deux ans auparavant.

UNE CERTAINE PRISE DE RISQUES

Lars Lundström s'intéresse alors au budget engagé. Jan Maxa indique que les budgets tchèques sont traditionnellement inférieurs à ceux des autres pays. Tourner un épisode coûte environ la moitié de ce que cela coûterait en Allemagne ou en Scandinavie.

La première saison compte 8 épisodes. Quant à la suite, Jan Maxa indique avoir dû retenir Harold Apter qui voulait déjà intégrer un cliffhanger annonçant une nouvelle saison. Pour un diffuseur public, il convient en effet de tester une première saison avant de se lancer dans une éventuelle deuxième. La diffusion est prévue pour fin 2018 ou début 2019.

Jan Maxa précise également qu'en tant que diffuseur, son modèle se rapproche de celui de la BBC où l'audience n'est pas le seul critère pris en considération. Un diffuseur public doit en effet répondre aux attentes de la société sans être élitiste, mais sans éluder ce qui est important. Ainsi, la chaîne diffuse des contes de fées, mais s'attache aussi à promouvoir des projets de ce type, un peu plus risqués et pointus.

Interrogé par la salle sur la brutalité du titre qui pourrait choquer et sur le fait qu'il puisse éventuellement changer, Harold Apter répond que le titre est une forme de métaphore. Klára Jůzová ajoute que la discussion n'est pas close. Jan Maxa concède à son tour que le titre est provocateur et comme le peuple tchèque se ressent plutôt comme un peuple aimable, cela pourrait en effet rendre les Tchèques nerveux. La question reste donc ouverte.





WHAT'S
NEXT

WEST OF LIBERTY

Allemagne / Suède

Basée sur le premier tome de la trilogie policière *West of Liberty* du romancier suédois Thomas Engström (premier prix de la Swedish Crime Academy en 2014), cette production suédo-allemande est en cours de développement.

SOUS LE SOLEIL DE MARRAKECH...

La productrice allemande Bettina Wenthe commence par le pitch de la série. La saison débute sous le soleil de Marrakech : Fay, avocate américaine travaillant au service d'une plateforme en ligne de lanceurs d'alerte, assiste impuissante au meurtre de trois de ses collègues chez un barbier. Détentrice d'informations compromettantes et craignant pour sa vie, elle tente de contacter l'ambassadeur des États-Unis afin de monnayer son rapatriement rapide au pays. Le diplomate restant injoignable, elle se réfugie chez une amie dans la campagne proche de Berlin.

L'agent sexagénaire et bedonnant à la tête du bureau allemand de la CIA décide de la surveiller en espérant, à travers elle, réussir à arrêter le chef du réseau de lanceurs d'alerte. Persuadé que ce bon coup permettra d'endiguer la fermeture programmée du bureau de Berlin, il convainc le patron de son bar préféré à Kreuzberg, ancien espion de la Stasi, de le rejoindre dans cette aventure. Mais leur plan échoue dans les grandes largeurs...

LE TOUR DU MONDE EN TROIS SAISONS

Gunnar Carlsson raconte que sa maison de production, Anagram Väst AB, a commencé par racheter les droits de la trilogie, best-sellers en Suède. Le premier tome de la série se déroulant à Berlin (les deux suivants aux États-Unis et à Cuba), un coproducteur allemand a très vite été recherché. Ayant déjà travaillé par le passé avec Network Movie, un accord a rapidement été conclu. Pour le producteur Suédois, cette coopération suédo-allemande est assez classique.

La chose inédite est que, bien qu'écrite par un suédois, l'histoire se déroulera exclusivement à l'étranger. Pour Gunnar

INTERVENANTS :
BETTINA WENTE, PRODUCTRICE, NETWORK MOVIE
GUNNAR CARLSSON, PRODUCTEUR, ANAGRAM

ANIMÉ PAR :
TASJA ABEL, VP ACQUISITIONS, VENTES ET COPRODUCTIONS,
DYNAMIC TELEVISION

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Gunnar Carlsson, Sara Heldt - inspiré d'un roman de Thomas Engström
Scénariste : Sara Heldt, Donna Sharpe
Réalisatrice : Barbara Eder
Production : Anagram Väst AB, Network Movie
Producteurs : Gunnar Carlsson, Bettina Wenthe
Diffuseur : ZDF, SVT
Distributeur : ZDF Enterprises
Casting : Wotan Wilke Möhring
Format : 4x60' / 6x45'
Date de diffusion : 2019

Carlsson, cette série s'inscrit dans une dynamique nouvelle, de plus en plus européenne, de la confection de fictions.

Ainsi, *West of liberty* a déjà été vendue dans d'autres pays scandinaves et une scénariste anglaise, Donna Sharpe, a travaillé à la rédaction du scénario aux côtés de Sarah Helde. *West of liberty* sera diffusée par ZDF en Allemagne et par SVT en Suède. Des diffuseurs étrangers sont encore recherchés.

L'équipe aimerait commencer à tourner à la fin de l'année 2017. Le budget global s'élève actuellement à 5,4 millions pour 4 épisodes de 60 minutes ou 6 épisodes de 45 minutes. Le casting américain n'est pas encore terminé.

Deux autres saisons, basées sur les deux derniers tomes de la trilogie, sont envisagées.

LES B.A. DE SÉRIE SERIES

MODÉRÉ PAR MIRYAM VAN LIER

consultante

Pensé pour mettre en lumière des talents et permettre à des projets de se concrétiser, ce concours est ouvert aux créateurs européens porteurs d'un projet de série et à la recherche de partenaires et de financement. Onze projets ont été sélectionnés par le comité éditorial de Série Series ; le concept : avec une « B.A. » de 2 minutes maximum, les créateurs présentent un projet de série. Projetés en introduction des séances durant les 3 jours de Série Series, les BA font également l'objet d'une séance dédiée lors de laquelle les créateurs viennent pitcher.

Deux projets parmi les sélectionnés recevront un financement de la Fabrique des Formats, dont la secrétaire générale, Fiona Bélier, explique qu'elle a deux principales missions : proposer des services pour accompagner les producteurs et les auteurs dans le développement de nouveaux concepts de formats, et, soutenir la production de pilotes via un fonds d'investissement.

Pour ouvrir la séance, Myriam van Lier appelle sur scène Curro Serrano, jeune auteur et réalisateur espagnol ayant lui-même présenté son projet de série *All wrong* aux B.A. de Série Series en 2015 afin d'évoquer son expérience, la série étant présentée dans la sélection des séries 2017.

Curro Serrano revient sur son parcours chaotique de recherche de financements et sur sa perte de confiance avant l'aventure Série Series. Après la présentation de son projet à Fontainebleau durant Série Series, un producteur, Jacques Kluger, séduit par son idée de web série, a choisi d'en financer le développement et l'a ensuite vendue à BlackPills. La production a dû en

conséquence adapter le contenu au marché américain (cf étude de cas p.10). Curro Serrano conclut en saluant la ténacité des personnes présentant leur B.A. aujourd'hui et insiste : « ne vous découragez jamais ! ».

YOUR FUTURE (ALLEMAGNE – 12x25')

Intervenants : Jan Galli (cocréateur et réalisateur), Martin Rohé (cocréateur et producteur, Paxfilm)

Sami est un garçon beau et athlétique, et un réfugié. Depuis huit mois, il vit dans un immeuble social avec des gens du monde entier. Sami est en stage auprès d'un administrateur local, Henry. Comme il va vite le découvrir, sa mission ne se limite pas à changer les ampoules...

Your Future est une série allemande destinée au public jeune (15/20 ans). Cette fiction relate le combat quotidien d'un jeune réfugié en quête de liberté. Entre société occidentale peu accueillante, menace de passeurs qui réclament de l'argent et premiers émois amoureux, la série aborde le thème délicat de la migration, sans manichéisme, et avec tous les codes de la *teen* série.

Les deux créateurs de la série, dont le pilote du précédent projet a été financé aux États-Unis par la chaîne CBS, sont à la recherche de producteurs et de diffuseurs étrangers pour pouvoir continuer l'aventure. La Fabrique des formats a choisi le projet pour un financement.



LOOS-EN-GOHELLE (France – 10x10' ou 10x20')

Intervenant : Mike Zonnenberg (créateur, scénariste, réalisateur)

Loos-en-Gohelle est une petite ville du bassin minier où tout semble aller pour le mieux. Mais à l'approche d'une importante compétition automobile, la tension monte en ville. Les rivalités s'attisent entre les pilotes et le patron de la plus grande carrosserie décide d'en finir avec ses concurrents. Mais un mal bien plus grand va venir frapper la petite ville : un pyromane en série s'en prend aux voitures des habitants. De son côté, Tony Warlop, jeune pilote prodige, n'a qu'un but : remporter la prochaine compétition pour décrocher un sponsor. De nombreux obstacles se dressent sur son chemin. Pour Tony, la route vers une vie meilleure risque d'être périlleuse...

Loos-en-Gohelle est un projet à résonance autobiographique pour son créateur Mike Zonnenberg, enfant d'une petite ville du Nord de la France fasciné par Hollywood (la ville de Loos-en-Gohelle a été choisie pour la proximité phonétique de son nom avec Los Angeles) où le monde automobile tient une place sociale centrale.

Passionné de pop culture et ancien publicitaire, il a choisi pour cette série digitale de développer des épisodes courts et rythmés, proches de la BD. Son univers visuel fort a été influencé par le film *Drive* mais aussi par le jeu vidéo *GTA* ou les comédiens belges du film *Bullhead*.

Mike Zonnenberg est entouré de deux producteurs de télévision intéressés par le développement de séries digitales, mais recherche des diffuseurs.

EL GRAND DIA DE LOS FEOS (Espagne – 24x50')

Intervenante : Holy Fatma, coscénariste.

Dans un avenir lointain, une dictature stricte établit des normes de beauté que chaque citoyen doit respecter. Toute personne qui n'est pas assez belle sera poursuivie et exterminée. C'est un monde parfait pour ceux qui vivent dans le luxe et sans souci. Mais les « laids » sont fatigués de vivre misérablement et se cachent dans les montagnes. Ils préparent une attaque, qui pourrait détruire ce monde parfait pour toujours.

Cette comédie espagnole à l'humour résolument noir dresse un portrait de nos sociétés contemporaines à travers le thème universel de la quête de la beauté. Sur fond de références orwelliennes et de films de monstres, le réalisateur, Nabil Chabaan, nous plonge dans un univers visuel outrancier, inspiré des années 80.

À l'origine, c'est une web série de 8 épisodes de 10 minutes. À la suite d'un vrai succès critique de par le monde, Nabil Chabaan et son équipe ont eu l'envie d'approfondir l'histoire dans un format plus long. Ils recherchent des diffuseurs et des producteurs pour développer une série télévisée de 24x50 minutes.

EN ÉQUILIBRE (France – 6x52')

Intervenantes : Sonia Gozlan et Françoise Ruscak (créatrices et scénaristes)

En 1974, tandis qu'un vent de liberté souffle sur la France depuis quelques années, l'Opéra Garnier, véritable institution de la danse classique, connaît à son échelle une révolution : l'entrée de la danse contemporaine dans son établissement. Tirailés entre leur quête de liberté, leur ambition, et la discipline de fer exigée par leur profession, six jeunes danseurs verront leurs destins bouleversés par les réformes politiques, sociales et culturelles de ces années rebelles.

Au travers du parcours de deux danseuses que tout oppose (Laetitia, la française formée par l'Opéra pour devenir Etoile et Gladys, l'Américaine, personnage librement inspiré de la célèbre danseuse et chorégraphe Carolyn Carlson), Sonia Gozlan et Françoise Ruscak nous invitent dans cette série à revenir sur l'émergence d'un combat toujours d'actualité : celui de la libération du corps de la femme.

Ce projet a reçu l'aide à la création du CNC puis a été pitché au FIPA, ce qui a permis à l'équipe de développer une bible. Il leur faut désormais des producteurs.

RUN (Pays-Bas – 10x12')

Intervenants : Ben Ryan (créateur), Naftalie Vader (coscénariste)

La vie très plate d'une jeune femme est secouée par un cambriolage mené par un trafiquant de drogues. Cherchant désespérément l'aventure, elle aide le voleur, et s'embarque pour un *road trip* vers une vie meilleure. Mais elle a beaucoup à apprendre, à propos d'elle-même et de ses nouveaux compagnons. Le monde qu'elle fuit finira toutefois par la rattraper.

Le format en épisodes très courts (12 minutes) a pour but d'exacerber le caractère explosif de cette course folle et de ses personnages. Un univers visuel proche de la BD a par ailleurs été développé, très riche en couleurs et avec beaucoup de jeux d'ombres.

Ben Ryan souligne que le format de cette série initiatique pourrait être revu pour répondre à des impératifs de diffusion. L'équipe recherche des producteurs et développe actuellement le premier épisode.

LE VOYAGEUR DU TEMPS (France – 10x10')

Intervenant : Mikis Fernandez (créateur, scénariste réalisateur)

En 2009, l'administration Obama a décidé de déclassifier de nombreux dossiers de la C.I.A. Parmi eux, plusieurs ont été divulgués par erreur. Deux journalistes ont réussi à en faire des copies avant qu'ils ne soient récupérés par l'agence et ne disparaissent à nouveau. L'un d'eux, nommé « Le voyageur du temps », a particulièrement attiré leur attention.

Bruce Byrne, étudiant en informatique passionné de légendes urbaines, est convaincu d'avoir découvert l'existence d'un « voyageur du temps ». Après avoir découvert l'identité du mystérieux individu, il décide d'entrer en contact avec lui. Dès lors, son comportement change totalement et un mois plus tard, il disparaît sans laisser de traces. Que lui est-il arrivé ? Qu'a-t-il découvert ?

Pour la première fois, ces documents vont être divulgués au public... et vont changer le monde tel que nous le connaissons.

C'est au travers d'une web série aux épisodes très rythmés (10x10') que le créateur Mikis Fernandez a souhaité questionner notre rapport aux mythes modernes et à la prolifération des théories du complot.

Le réalisateur a des ambitions internationales, c'est pourquoi la série est en anglais, se déroule aux USA et que l'univers visuel emprunte beaucoup au cinéma de genre américain. La série a été retenue par la Fabrique des formats pour un financement.

FATHER'S DAY (Bulgarie – 6x54')

Intervenantes : Martichka Bozhilova (cocréatrice, productrice, AGITPROD), Sevda Shishmanova (productrice, BNT)

Le journaliste à scandale Ivo et sa femme Kalina se séparent, et leur séparation paraît de prime abord amicale et apaisée. Ivo commence une nouvelle vie, libérée des responsabilités. Tout ce qu'il souhaite, c'est de continuer à voir son fils, Bobby. Mais Kalina, en réalité blessée, retourne Bobby contre lui, et l'enfant développe le Syndrome de l'Aliénation Parentale et commence à détester son père. Ivo se lance dans une bataille désespérée pour retrouver son fils.

Première série du genre en Bulgarie réalisée par le talentueux Pavel Kesnakov (Grand prix du 36e festival du court métrage de Clermont Ferrand) et développée par la télévision publique pour un budget de 100 000 euros par épisodes, cette fiction traitant d'un sujet de société encore relativement tabou a des ambitions internationales.

Le script vient d'être terminé ; les castings sont en cours de réalisation et les lieux de tournage ont été sélectionnés. L'équipe recherche des coproducteurs, des distributeurs et des diffuseurs européens. Le tournage devrait commencer à la fin de l'année 2017.



GREEN (Pays-Bas – 8x40')

Intervenant : Jasper Klimbie (cocréateur et scénariste)

Green est une comédie noire qui se déroule à Amsterdam. L'ancien roi du crime Jack Groen tient un *coffee shop*, « Green ». Sous ses airs grognons, il cache son affection sans bornes pour ses habitués, et son amour pour sa serveuse américaine, Marcy. Mais il est lourdement endetté envers ses fournisseurs de cannabis, les fameux Kviatkovski. Son passé revient frapper à sa porte. Arrivera-t-il à lui échapper, et le veut-il vraiment ?

L'idée originelle du projet est née chez Dave Damon d'une envie de parler du paradoxal fonctionnement des *coffee shops* aux Pays-Bas. La vente de cannabis est légale et réglementée, mais le pays interdisant l'achat en gros de cette drogue, les gérants de *coffee shop* doivent s'approvisionner auprès du milieu criminel de la ville.

L'équipe est à la recherche de coproducteurs et de diffuseurs. Idéalement la série devrait se composer de 8 épisodes de 45 minutes sur 3 saisons pour un budget moyen de 150 000 euros par épisode avec un tournage à Amsterdam, mais tout peut encore évoluer.

BOYS IN A BAND (France – 10x26')

Intervenants : Rodrigue Huart, Thomas Kielemoes (créateurs), David Freymond, Lucie Vigier (producteurs, MUSCLE).

2005, les Ardennes. Des lycéens décident de monter un groupe de rock. *Boys in a Band* est une série musicale sur les « premières fois » adolescentes dans une petite ville de province au début des années 2000. Passionnés de *teen movies* et ayant grandi à Sedan, les créateurs de la série s'attachent à l'adolescence en France avant l'émergence des réseaux sociaux, dans une ville dont l'industrie est en déclin.

Rodrigue Huart et Thomas Kielemoes aimeraient développer un univers visuel très fort et une bande son composée de morceaux d'artistes originaires des Ardennes (Fishbach, The Shoes, etc) pour croquer les affres et grands bonheurs de cette période de la vie.

L'écriture de la première saison vient de s'achever. Les deux créateurs travaillent avec la maison de production MUSCLE et recherchent actuellement des diffuseurs.

BLANKENBERGE BLUES (Belgique – 8x26')

Intervenant : Serge Bierset (cocréateur et producteur, ZODIAK Belgium).

Blankenberge Blues (Blankenberge est une attraction touristique célèbre de la côte belge) est une série de 8 épisodes qui débute autour d'une rencontre entre sept personnes, après que l'une d'entre elles a découvert un cachalot sur la plage. Comme ils soupçonnent que l'animal contient de l'ambre de valeur, ils décident de l'éventrer dans la nuit...

Ils trouvent effectivement des kilos d'ambre, pour une valeur de plus d'un million d'euros. Ils ont trouvé leur trésor : pourtant, une fièvre cupide commence à les ronger, et finit de les écarter du droit chemin. En résulte une aventure parfois comique, mais surtout excitante avec la pression qui monte au sein du groupe.

Le créateur de la série assure que l'atmosphère si particulière du trailer infusera toute cette série à l'esthétique résolument belge flamande. L'équipe n'a pas fini l'écriture du script et recherche des partenaires financiers, notamment des diffuseurs et des coproducteurs. Un réalisateur a été trouvé pour le tournage de la série, et une *writers' room* a été constituée.

BLOOM IN PEACE (Allemagne – 10x23')

Intervenant : Amadeus Erlemann (créateur, scénariste et producteur).

Egon met tout son cœur dans la botanique. Depuis plus de vingt ans, il est jardinier en chef au cimetière de Klein-Pergau et croise tous les jours des fantômes qui ne trouvent pas le repos. Ils ont laissé quelque chose d'inachevé lorsqu'ils sont morts, et attendent à présent la rédemption. Cela pose problème au jardinier méticuleux, qui ne peut pas faire son travail correctement puisqu'aucune plante ne pousse lorsque les fantômes sont là. Egon décide de prendre les choses en main, et d'aider ces âmes perdues, afin que les plantes s'épanouissent à nouveau. Mais pour cela, il doit nécessairement interagir avec les vivants, malgré ses problèmes relationnels. En soutenant les fantômes, il s'aide finalement lui-même.

Le créateur de la série, Amadeus Erlemann, explique qu'un pilote a déjà été tourné, ainsi que quelques épisodes. L'équipe recherche actuellement des diffuseurs.

SÉANCES ENFANTS

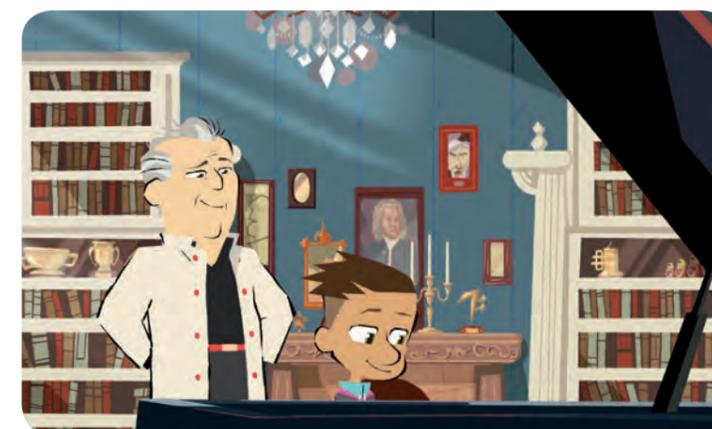
SérieSeries organise depuis sa création des séances à destination des enfants. Un programme sur mesure pour aider les jeunes publics à décrypter les séries qui font partie de leur quotidien et leur faire découvrir les métiers de l'audiovisuel. Auteurs et producteurs se prêtent au jeu des questions-réponses avec les enfants autour de projections dédiées.

Cette année, plus de 500 enfants ont été invités à suivre les aventures de Max, le jeune héros de *Max et Maestro*, qui se découvre une passion inattendue pour la musique classique ; et à redécouvrir sous forme de série l'univers d'*Ernest & Célestine*, l'ours marginal et la souris malicieuse.

Deux séries à découvrir sur les chaînes de France Télévisions

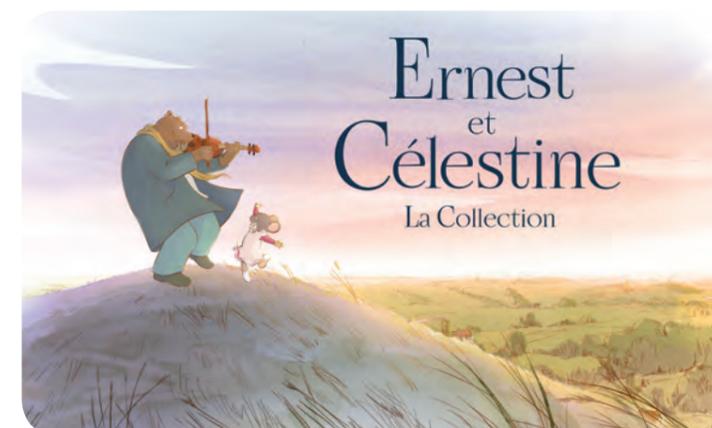
MAX & MAESTRO

PRÉSENTÉE PAR Anna Fregonese (directrice d'écriture), Christophe Pinto (réalisateur) et Giorgio Welter (producteur, Monello)



ERNEST & CÉLESTINE, LA COLLECTION

PRÉSENTÉE PAR Agnès Bidaud (directrice d'écriture), Jean Regnaud (scénariste), Jean-Christophe Roger (scénariste et réalisateur), Julien Chheng (réalisateur), Pauline Brunner (actrice).



DISCUSSIONS

Espace d'échange, de partage d'expériences et de décryptage des méthodes et des contenus unique en son genre, Série Series donne la parole aux professionnels à travers différentes formules de discussion, afin de leur offrir des espaces d'expression à la fois variés et uniques.

Les masterclasses donnent la parole à des professionnels de premier plan qui partagent leur expérience et les orientations qu'ils prennent au quotidien. Les « One Vision » offrent plusieurs regards sur une thématique universelle mais qui prend un sens particulier dans le cadre du secteur audiovisuel, cette année, c'est le courage qui a été le fil rouge des interventions. Les débats, études et tables rondes permettent aux professionnels de défricher les tendances et d'appréhender les enjeux et perspectives d'un secteur en mouvement perpétuel. Cette année, un nouvel espace de discussion, plus ouvert et informel, propice aux débats animés, est né avec le tout premier « Café séries » de Série Series permettant aux professionnels et au public de se rencontrer autour de thématiques diverses liées aux séries.

Enfin, Série Series développe des ateliers de travail en petit comité, permettant aux professionnels de discuter entre pairs, dans un cadre intime propice aux échanges sincères et constructifs. Ainsi, les diffuseurs européens sont invités chaque année à prendre part à un Conclave des diffuseurs. Cette année, Série Series a étendu la formule aux auteurs et aux producteurs en développant Series Stories, une journée de tables rondes et d'ateliers thématiques en petit comité.

DÉBAT SACD : DÉCIDEURS, SERVICE PUBLIC : COMMENT DÉVELOPPER LA CRÉATION DE FICTION ?



En préambule, Pascal Rogard rappelle ce qui est par ailleurs détaillé sur le site de la SACD : le groupe Canal+, dirigé par Vincent Bolloré ne règle plus les droits aux sociétés d'auteurs depuis plusieurs semaines et les contrats en cours ne sont pas respectés. La SACD assurera les règlements aux auteurs jusqu'au 15 septembre et des procédures juridiques sont engagées. D'autres actions pourraient être envisagées au-delà du 15 septembre. Pascal Rogard souligne que c'est la première fois que des dirigeants d'un grand groupe audiovisuel français se comportent de la sorte.

SERVIR ET RENFORCER LA DÉMOCRATIE

Pascal Rogard ouvre le débat en interrogeant Tone C. Rønning, qui dirige la création à la télévision publique norvégienne, sur sa vision de sa fonction et du rôle de la télévision publique vis-à-vis de la création audiovisuelle, et en particulier de la fiction.

Tone C. Rønning déclare que la situation est très positive puisque huit personnes sur dix en Norvège regardent NRK quotidiennement. La part de marché moyenne de NRK est de 30 à 40 % et monte jusqu'à 62 à 65 % pour les bonnes séries dramatiques. NRK n'a pas toujours été en tête du classement et se prépare pour l'avenir en investissant dans l'innovation et le développement constant.

Pascal Rogard souhaitant en savoir plus sur la politique de création de la télévision publique norvégienne, Tone C. Rønning explique que l'objectif principal d'un diffuseur ou d'un service public est de servir le public et de renforcer la démocratie en rassemblant la nation autour de la diversité.

INTERVENANTS :

XAVIER BERTRAND, PRÉSIDENT DU CONSEIL RÉGIONAL DES HAUTS-DE-FRANCE
DELPHINE ERNOTTE, PRÉSIDENTE DE FRANCE TÉLÉVISIONS
BÉNÉDICTE LESAGE, PRODUCTRICE, SHINE FRANCE
ARNAUD MALHERBE, SCÉNARISTE ET RÉALISATEUR
VALÉRIE PÉCRESSE, PRÉSIDENTE DU CONSEIL RÉGIONAL D'ÎLE-DE-FRANCE
TONE C. RØNNING, PRODUCTRICE ET RESPONSABLE PROGRAMMES FICTION, NRK

ANIMÉ PAR :

PASCAL ROGARD, DIRECTEUR GÉNÉRAL DE LA SACD

LIBERTÉ ÉDITORIALE ET LIBERTÉ DE PENSER

Pascal Rogard interroge ensuite Bénédicte Lesage sur la conciliation entre son travail de productrice et son arrivée dans un grand groupe audiovisuel, Shine France. La productrice répond qu'il est primordial pour elle de garder sa liberté éditoriale et sa liberté de pensée. L'avantage d'être dans ce groupe est de pouvoir travailler avec des producteurs de fiction dans le monde entier, ce qui est un enrichissement évident. Accueillir d'autres regards lui apparaît comme primordial.

Bénédicte Lesage considère que les créateurs et diffuseurs doivent s'interroger sur le rôle de la création et leur responsabilité face à l'acceptation d'autrui et à la façon d'envisager l'avenir ensemble. Plus encore dans ce service public qui a pour responsabilité de répondre à la question du vivre ensemble.

Au sein de la télévision publique norvégienne, des processus de travail ont été mis en place pour que naissent de belles histoires qui concernent tout le monde, tout en ne perdant pas de vue ce qui doit être partagé.

Arnaud Malherbe estime que les conditions ne sont actuellement pas tout à fait réunies pour aboutir au service public dont rêvent les créateurs. Toutefois, un mouvement s'est enclenché au sein de France Télévisions et doit être amplifié, en passant éventuellement par un réaménagement des conditions de création et de fabrication. Concrètement, il lui semble que pour pouvoir continuer d'être au service du maximum de personnes, il faut se renouveler et cesser de ne viser qu'une audience forte, à court terme, auprès d'une population vieillissante. Ceux qui sont aujourd'hui âgés de 30 ou 40 ans seront-ils devant leur poste de télévision quand ils seront plus âgés ?

SOUTENIR LA CRÉATION... DIFFÉREMMENT

Pascal Rogard souligne que les investissements du service public ont progressé depuis l'arrivée de Delphine Ernotte, qui a remonté le soutien à la création patrimoniale (fiction et documentaire). Cependant, quelques insatisfactions demeurent sur l'utilisation de cet argent.

Delphine Ernotte répond que le soutien à la création est un enjeu très fort pour France Télévisions. Cela se traduit en chiffres avec des montants d'investissement et des objectifs précis. Soutenir la création signifie pour elle d'abord d'augmenter les volumes produits. Elle souhaite au moins rattraper le niveau de la plupart des pays européens en matière de création, et en particulier de fiction. Ce volume accru donnera la possibilité de faire différemment, d'essayer des formats différents, de produire davantage de comédies, et de diffuser à des heures nouvelles. Tout cela étant un processus foncièrement lent. La création française et européenne doit être défendue, en lui donnant plus de moyens pour faire différemment. En parallèle, il convient de mieux l'exposer pour tous les publics.

IL N'Y A PAS QUE L'ARGENT DANS LA VIE

Pascal Rogard aborde le financement, en rappelant qu'il est prévu de supprimer la taxe d'habitation alors que la contribution à l'audiovisuel public y est adossée. Le service public a-t-il réfléchi à la manière de conserver ses ressources, qui paraissent capitales dans un univers où certaines chaînes à péage faiblissent ?

Delphine Ernotte explique que la réforme de la redevance est un sujet qui préoccupe déjà depuis plusieurs années, car son obsolescence fait l'unanimité. Elle précise que les patrons de l'audiovisuel public ne demandent pas de budgets supplémentaires, mais ils souhaitent pouvoir financer des projets, investir dans le numérique, faire face à la baisse de la redevance. Cette question s'est d'ailleurs posée à tous les services publics européens, qui ont pour beaucoup déjà fait leur mutation vers une réforme dite « à l'allemande » en fiscalisant la redevance.

Pascal Rogard souligne que dans le modèle allemand, les ressources sont fixées pour 5 ans. Il interroge Xavier Bertrand et Valérie Péresse pour connaître leur vision de l'évolution du service public et son financement.

Xavier Bertrand fait le constat que, quels que soient les gouvernements et leur couleur politique, l'argent ne coulera plus à flot. La visibilité et la prévisibilité sont nécessaires, il suggère donc, même si les budgets sont votés pour un an, de s'engager sur la durée d'un mandat présidentiel ou législatif. Ainsi s'incarnerait la volonté politique de définir un cadre. En parallèle, le monde audiovisuel doit de lui-même montrer les apports de cette industrie pour le pays, et pas uniquement d'un point de vue économique. En effet, l'enjeu premier est la création et ramener tout cela au prisme économique est dangereux. Il ajoute que beaucoup pensent que le monde de l'audiovisuel et du cinéma « a ses entrées avec les politiques », et nombreux sont ceux à qui cela ne plaît pas. Il est donc particulièrement nécessaire de montrer que le monde du cinéma travaille au bénéfice de l'ensemble du pays.

Pour Valérie Péresse, le service public idéal devrait être le fer de lance d'une politique extrêmement audacieuse de création, car il est financé par l'argent public et non tenu par des audiences ou des retombées immédiates. La puissance du service public est sociétale ; c'est la société qui paye et les créations doivent donc être nombreuses, audacieuses, amener à réfléchir sur nous-mêmes, interpeler davantage.

Pour elle, la culture et l'économie ne s'opposent pas, surtout en Île-de-France où habitent et travaillent 50 % des artistes français, et où sont installés la filière des industries culturelles, les studios, les décorateurs, les artisans, etc. Une réflexion « de filière » s'impose.



D'ailleurs, au-delà de l'économie, la culture représente un ciment social. Alors que regarder des fictions françaises n'est pas évident pour les jeunes Français qui ne regardent plus la télévision, l'arrivée de plateformes de VOD est cruciale pour que les usages s'adaptent et que les messages continuent d'être diffusés largement. Valérie Péresse évoque le *soft power*, étant persuadée que la culture est un pouvoir. Pour les grandes nations, il s'agit d'imposer un modèle culturel, des réflexes, des codes de valeur. Ainsi, la culture permettra de défendre une singularité et une fierté françaises. Valérie Péresse indique à ce propos avoir été frappée, alors qu'elle était ministre de l'Enseignement supérieur, par le fait qu'un grand nombre de *blockbusters* américains se déroulent dans des universités ou avec des chercheurs, d'Indiana Jones à Avatar. Cela incite les jeunes à venir étudier et travailler aux États-Unis ! La France se doit, elle aussi, d'être un pays de création originale et via les séries made in France, avec leur mode de consommation spécifique, intime, sur le long terme, on fait passer d'autres messages. Il est important qu'elles soient diffusées sur le service public.

LE SERVICE PUBLIC FACE AUX NOUVEAUX ACTEURS

Xavier Bertrand revient sur ce qui est attendu du service public. Certains sont tentés par une attitude d'opposition stérile à la stratégie des nouvelles plateformes ; il existe vraisemblablement une position plus mesurée où le service public a un rôle à jouer.

Bénédicte Lesage souligne que les créateurs pensent souvent que les plateformes leur donnent une liberté de création et la possibilité de traiter une plus grande diversité de sujets que ce qu'ils croient pouvoir développer et produire en France. Est-ce si vrai ?

Arnaud Malherbe se désolé d'une sorte de cercle vicieux, à savoir que les créateurs s'adaptent à un public plus âgé et se trouvent piégés. Il souhaite que le service public accélère la dynamique de création en trouvant de nouveaux équilibres. Reste à savoir comment, et avec quelles modalités.

Delphine Ernotte précise que pour le service public, il ne s'agit pas de faire un choix entre le polar grand public ou les fictions ambitieuses, mais de trouver un équilibre et de parler au plus grand nombre. Il faut être capable de faire de belles fictions grand public tout en proposant d'autres choix. C'est pourquoi une plateforme numérique sera lancée pour les jeunes adultes, avec des budgets dédiés.

Delphine Ernotte rebondit sur les propos d'Arnaud Malherbe et l'espace de création possible sur les plateformes américaines : elle y est favorable, mais rappelle que leur modèle économique est de fabriquer une fois pour 180 pays. Elle met en garde contre ce miroir aux alouettes.

Bénédicte Lesage estime qu'il manque un dialogue constructif sur la responsabilité des créateurs vis-à-vis de la population et de sa diversité.

Tone C. Rønning déclare que le service public doit se préparer au changement rapide induit par la technologie dans les sociétés actuelles. Si le service public devait être organisé aujourd'hui, il serait très différent. On commencerait par ne pas l'appeler télévision ! Il est important de suivre les évolutions technologiques, car le public s'informe désormais par le biais des médias sociaux, dans un environnement auquel il adhère. Le service public doit « servir le public », et non le pouvoir qu'il doit, au contraire, défier, qu'il soit économique, politique ou autre. Il lui revient de participer à créer des liens entre les différents groupes de la société. Et dans ce contexte, les séries doivent relier les cœurs et les esprits, car elles ont un fort impact sur ceux qui les regardent.

LE TERRITOIRE EN ACTION

Interrogée sur les régions, Bénédicte Lesage indique qu'elles sont une grande chance pour la création puisque chacune apporte d'autres paysages, d'autres histoires. Elles sont une vraie richesse qu'il faut oser utiliser. Les professionnels doivent travailler régulièrement pour s'améliorer et ne pas appauvrir leur savoir. Ils ne peuvent se permettre d'être en retard et pour cela doivent travailler et se spécialiser dans l'expérimentation. La région Île-de-France a un bassin exceptionnel de talents à tous les niveaux. Pour les autres régions, la décentralisation qui n'a pas été faite depuis des années peut être effectuée par l'audiovisuel et le cinéma d'une certaine façon. De par son expérience en Guyane, Bénédicte Lesage estime qu'une aventure telle qu'une production crée un lien fondamental. La création est en effet un objet commun qui peut réunir des personnes de toutes origines, de cultures variées, pour faire ensemble un même objet qui contiendra et diffusera cet échange multiculturel. Les régions ont là un vrai rôle d'accompagnement à jouer pour aider la création et cela est indispensable en France. Chaque production sérielle crée une émulation. Plus encore dans un environnement propice que les régions peuvent contribuer à créer. Bénédicte Lesage pense que cela peut être par ailleurs un vecteur de développement, de lien social ou économique et les régions elles-mêmes ont besoin de cet accompagnement.

Xavier Bertrand déclare que pendant la campagne, son souhait était de ne pas réduire les budgets pour la culture, mais de les maintenir à un bon niveau. Il peut cependant y avoir un recul de l'offre culturelle par manque de moyens. Avec une offensive culturelle, le regard et la confiance pouvaient changer. Sur l'ensemble de son mandat dans les Hauts-de-France, le budget de la culture progressera de 60 %, à raison de 10 M€ par an. À cela s'ajoute une logique de co-construction culturelle qui bouscule les préjugés politico-administratifs. Un entrepreneur culturel prendra la direction du service Culture pour contribuer à casser ces codes. Xavier Bertrand précise que cela est possible, car des démarches ont déjà été entreprises par ses prédécesseurs, notamment à travers Pictanovo. Pour ce qui concerne la politique audiovisuelle, Xavier Bertrand vise la première place parmi les régions de province. Si le crédit d'impôt se maintient à ce niveau-là et si des régions ou des collectivités décident d'investir, il est convaincu qu'il y aura de plus en plus de succès dans les années à venir, davantage de créations et de relocalisations de tournages et cela doit être anticipé par une politique globale et cohérente. La politique du CNC, tournée vers les régions, est une formidable opportunité. Xavier Bertrand répète que le budget cinéma et audiovisuel des Hauts-de-France sera la preuve de son volontarisme et permettra de produire de nombreuses œuvres. Il évoque à son tour une retombée immatérielle de la création audiovisuelle implantée en région : la fierté.

Interrogé sur le festival international des séries, Xavier Bertrand déclare que dans les jours à venir seront présentées l'équipe, la philosophie et les grandes lignes de ce festival.

S'agissant du travail du service public avec les régions, Delphine Ernotte rappelle qu'un accord a été signé avec le monde de la production en 2015 pour tenter de mieux répartir ce qui est produit. Le service public n'a pas vocation à intégrer un producteur, mais doit continuer à favoriser la production indépendante, la diversité des talents. Néanmoins, quelques grandes marques identitaires des chaînes doivent être maîtrisées ; ainsi, par exemple, pour le feuilleton quotidien, la décision a été prise de le fabriquer et de le produire en interne.

France Télévisions a deux grandes chaînes généralistes (France2 et France3) et Delphine Ernotte considère qu'il y en a une de trop. En effet, les chaînes généralistes rencontrent des difficultés et baissent en audience. Elles sont moins performantes que les chaînes thématiques. La refonte de l'organisation fera de France3 une chaîne plus régionale. Delphine Ernotte s'est ainsi engagée, dans le contrat d'objectifs et de moyens signé avec l'État, à multiplier par deux la part des régions à l'antenne. C'est une attente du public que d'ancrer cette chaîne nationale à caractère régional dans la réalité des territoires, car le public a besoin de se voir à l'écran, de se reconnaître dans sa diversité.

LA CULTURE POUR PACIFIER UNE TERRE DE CONTRASTES

En conclusion, Valérie Péresse rappelle avoir déclaré dès son entrée en campagne qu'elle augmenterait le budget de la culture de 20 %. L'Île-de-France est une région riche et puissante, terre d'artistes et d'excellence, mais c'est aussi une région de contrastes et d'inégalités, abritant les quartiers les plus pauvres de France. Cette région a un réel besoin d'inclusion. Il faut donc absolument faire le pont entre la culture des initiés, celle de la classe moyenne et celle des familles qui n'ont pas accès à cette culture. Pour Valérie Péresse, le risque de l'Île-de-France est en effet l'entre-soi culturel.

L'installation du festival Série Series à Fontainebleau, événement qui promet un soutien massif et original à la création, est une des preuves de son engagement. Elle annonce également que sera lancé cet été un « fonds des talents émergents ». Son objectif est de donner à tous les jeunes créateurs, sur concours, à l'issue de leur formation, la possibilité de créer leur première œuvre en Île-de-France,

avec une subvention de 2 500 € par mois. Une quarantaine de lauréats chaque année, répartie dans les différents domaines des arts, dont l'audiovisuel et le cinéma, devrait donner aux jeunes l'envie de créer et de venir le faire en Île-de-France.

Pour l'audiovisuel plus spécifiquement, l'objectif de la Région est d'encourager les séries en les subventionnant jusqu'à trois saisons. Des web-séries seront également aidées. Les aides à l'audiovisuel ont d'ailleurs été massivement augmentées puisqu'elles sont désormais alignées sur celles du cinéma, et de l'ordre de 500 000 €, assortis d'un bonus si les installations et les talents de l'Île-de-France sont utilisés. Enfin, Valérie Péresse déclare que l'Île-de-France n'a évidemment aucunement l'ambition d'étouffer les autres régions et encourage les coopérations bi-régionales.

L'ambition de la région est également internationale et Valérie Péresse souhaite que la Commission du film se focalise désormais sur les séries étrangères. Il serait en effet intéressant que des épisodes de séries étrangères puissent être tournés en France. Cela serait favorable à la création d'emplois, pour le retour des touristes et montrerait ce qu'est vraiment la société française.

Pascal Rogard remercie les intervenants pour ce riche débat avant de laisser la place à la soirée d'ouverture officielle du festival.

En partenariat avec



SÉRIES LONGUES : ENTRE PASSION ET DÉVOUEMENT



INTERVENANTS :
ANNE LANDOIS, SCÉNARISTE ET SHOWRUNNER
FRÉDÉRIC KRIVINE, SCÉNARISTE ET PRODUCTEUR, TEREGO

ANIMÉ PAR :
PHILIPPE TRIBOIT, SCÉNARISTE ET RÉALISATEUR

C'est sous le thème de la confiance que les deux auteurs de séries longues à succès Anne Landois (scénariste, *Engrenages* – 48 épisodes) et Frédéric Krivine (scénariste, *Un Village français* – 72 épisodes) vont évoquer le rapport intime qu'ils entretiennent avec leur métier et son inévitable imbrication avec leur vie personnelle.

RENCONTRER SON PROJET

Pour ouvrir cette discussion, Anne Landois – qui s'est consacrée exclusivement à *Engrenages* depuis 10 ans – évoque son arrivée dans la série en tant que simple auteure lors de la saison 3, puis sa désignation comme auteure principale de la série sur les saisons 5 et 6 (saisons où elle a pris en charge l'écriture, mais aussi la direction artistique).

Anne Landois n'avait qu'une brève expérience dans le monde des séries avant d'intégrer l'équipe d'*Engrenages*. Elle raconte avoir commencé pour une série sur M6 qui n'a pas rencontré le succès escompté nommée *Duel*, mais c'est en 2004 sur la série de la RTBF 7^e *Ciel* (12 épisodes) racontant « la vie de journalistes d'un magazine d'astrologie » qu'elle a réellement fait ses armes. C'est d'ailleurs juste après le commencement de cette série qu'elle a été approchée par les équipes d'*Engrenages* à la recherche d'un scénariste volontaire pour entrer en immersion dans un commissariat durant un an. La proposition ayant été déclinée pour cause d'engagement préalable sur la série belge, la production l'a rappelée à la fin de son expérience sur 7^e *Ciel*.

Frédéric Krivine a, quant à lui, été à l'origine de la série *Un Village français* (avec le réalisateur Philippe Triboit ainsi que

le producteur Emmanuel Daucé) et se consacre exclusivement à son écriture depuis 2008. Les premiers épisodes ont été diffusés en 2009 et les derniers de la série viennent d'être tournés pour une diffusion à l'automne. Contrairement à son travail d'écriture arrêté délibérément au bout des trois premières saisons sur la série policière *PJ*, Frédéric Krivine a toujours voulu assumer la totalité de l'écriture de *Un Village français*, chose qui lui a été permise grâce à son rôle de coproducteur de la série.

Philippe Triboit note qu'à la différence de Frédéric Krivine, Anne Landois ne savait pas en arrivant dans l'équipe d'*Engrenages* qu'il y aurait autant de saisons. La chaîne commanditaire, Canal+, étant privée et payante, la série devait rencontrer un succès d'audience pour être reconduite de saison en saison. Mais, chose rare pour une série, *Engrenages* n'a fait que gagner avec le temps en téléspectateurs et en notoriété. Une dernière saison (la 7^e) est d'ailleurs en phase d'écriture (toutefois sans Anne Landois).

Pour Frédéric Krivine, l'expérience a été bien différente puisque, même en l'absence de certitude de pouvoir couvrir toute la période de la Seconde Guerre Mondiale, l'objectif

était de traiter largement la période et cela sur un grand nombre d'épisodes et de saisons. Le fait de ne pas pouvoir « arrêter la guerre en 42 » a été un handicap qui a pu retarder parfois la production, mais cela a surtout permis à la série de survivre à un moment où la chaîne publique s'est posée la question de sa continuation. Pour Frédéric Krivine, les scénaristes travaillant avec des chaînes publiques sont moins soumis à la pression de l'audience qu'à celle de la critique.

UN « ESCLAVAGE DORÉ »

Un Village français étant tourné à la même période chaque année, Frédéric Krivine explique que l'écriture devait être terminée à une date précise. Mais du fait du caractère très « artisanal » de la conception de cette série, les 12 ou 13 mois de production des premières saisons sont passés à 14 voire à 16 mois ; chaque événement important de la vie du scénariste – mariage, naissances, etc. – pouvant retarder le travail de toute l'équipe. Malgré la pression exercée alors par la chaîne pour accélérer la production, Frédéric Krivine a toujours été relativement préservé dans son travail par le producteur Emmanuel Daucé.

Pour Anne Landois la pression était différente, car la chaîne et les équipes se donnaient le temps de produire la saison la plus réussie possible. Ce n'est qu'à partir de la saison 5 qu'un rétro planning a été mis en place et que la pression temporelle s'est installée. Ce qui n'est d'ailleurs pas toujours négatif pour Anne Landois car cela stimule les équipes et permet aux auteurs de connecter le récit aux évolutions rapides de la société.

Anne Landois a eu du mal à gérer son rôle d'auteur dans une série qu'elle n'avait pas créée. Il lui a en effet fallu se trouver une place et une légitimité au milieu de consultants charismatiques et omniprésents tels qu'un commissaire de police ou le directeur littéraire de Son et lumière. Anne Landois a alors décidé de faire du consultant police son coauteur et a pris le parti de développer en profondeur les personnages de la série puisque le nombre d'épisodes par saison a été augmenté à partir de la saison 3.

La rédaction de la série a un impact sur la vie quotidienne, explique Frédéric Krivine. L'écriture venant littéralement envahir le scénariste – tant d'un point de vue rationnel que psychique –

sans qu'aucun temps de pause ne soit jamais envisageable. Les scénaristes américains parlent d'ailleurs « d'esclavage doré ». C'est un métier exigeant, chronophage et addictif, ce qui n'est pas toujours très compatible avec une vie de couple.

Anne Landois abonde dans son sens, mais pour elle l'invasion est « progressive ». Contrairement à *Un Village français*, qui est un feuilleton composé d'histoires qui se suivent, une nouvelle intrigue policière doit être reconstruite à chaque saison d'*Engrenages*. Au début de la phase d'écriture, le vide semble donc toujours abyssal pour la scénariste. Un travail d'écoute de son équipe de consultants est alors mené et petit à petit « des fils lui donnent envie d'être tirés ».

L'engrenage ou le jeu de dissimulation propre à la série est ensuite pensé, ce qui prend beaucoup de temps et d'énergie. La scénariste confie vivre très intensément la construction de ses intrigues policières ; violence qui se manifeste sous forme de cauchemars récurrents.

APPRENDRE À AIMER SES PERSONNAGES

Pour Anne Landois, l'appropriation de personnages qu'elle n'a pas créés a été progressive ; il lui a fallu avant toute chose apprendre à les aimer. Mais rapidement, l'envie lui est venue de donner plus de relief à un certain personnage : celui du capitaine Berthaud. Sa sensibilité et celle de la comédienne interprétant le rôle, Caroline Proust, se sont alors rencontrées pour questionner le rapport à la féminité de ce personnage (dans la saison 5, le capitaine est à la fois enceinte et en deuil) alors que dans les saisons précédentes cette facette de sa personnalité avait été presque totalement niée.

Frédéric Krivine note quant à lui que durant la phase d'écriture des personnages, en dehors de toute affinité ou identification du scénariste, il faut prendre en compte la répartition du travail entre les comédiens. Il ajoute qu'il est évidemment plus facile pour un scénariste d'écrire pour certains personnages que pour d'autres, et cela tient souvent à ses obsessions personnelles. Lors de la construction des profils psychologiques des personnages d'*Un Village Français*, un travail de mise en parallèle de son écriture et de son univers affectif personnel a ainsi été mené avec une psychologue.





ORGANISATION DU TRAVAIL ET GESTION DU QUOTIDIEN

Anne Landois souligne qu'elle a commencé à travailler sur *Engrenages* il y a dix ans alors que sa fille aînée n'avait que 6 mois. Elle a par la suite donné naissance à un second enfant durant une phase intense d'écriture pour la série. Sa vie de famille, et plus généralement toute son organisation de vie, a donc évolué autour de la série. Le rapport aux auteurs s'est aussi amélioré petit à petit grâce à la mise en place de plannings d'écriture.

Frédéric Krivine ironise, car contrairement à l'expérience d'Anne Landois sur *Engrenages*, l'organisation d'équipe d'*Un Village français* n'est pas allée en s'améliorant : les temps de mise en place des saisons n'ayant cessé d'augmenter.

Le scénariste ajoute que la gestion de son quotidien varie beaucoup en fonction des différentes phases de rédaction de la série, même s'il consacre toujours des plages horaires fixes dans sa journée à sa vie de famille. Frédéric Krivine travaille de chez lui la plupart du temps, sauf lors de la rédaction des dialogues où il investit les cafés de son quartier depuis 4 ans pour plus de concentration (la musique jouant un rôle très important). Un épisode est écrit en trois semaines comprenant une semaine de « récupération » de l'épisode précédent, une semaine de rédaction moyenne à raison de 2 à 3 pages par jour puis une troisième semaine très intense.

ET POURTANT... TOUT A UNE FIN !

Pour Frédéric Krivine, l'arrêt de *Un Village français* n'est pas vécu comme un deuil ou une perte, vraisemblablement parce qu'il n'était pas très proche de la vie du plateau. De plus, la série continuera à être diffusée durant environ 15 ans, l'extinction sera donc plutôt « douce ». Ce qui est plus angoissant pour l'auteur qui se consacre entièrement à cette série depuis des années, c'est l'arrêt, dans sa vie, de cette constante « imprégnation... » Mais ce manque sera rapidement comblé par un prochain travail d'écriture !

Anne Landois a eu le sentiment d'être arrivée au bout de son écriture dans la saison 6 d'*Engrenages* et a de ce fait, malgré un certain pincement au cœur lié à son attachement aux personnages, décidé de passer la main à d'autres scénaristes pour la dernière saison. Pour elle non plus la période de deuil ne dure pas, l'envie de se mettre à travailler sur d'autres projets étant déjà très présente.

HÉRITAGE ET ANCRAGE LOCAL

Frédéric Krivine ne sait pas si *Un Village français* influencera d'autres scénaristes de séries historiques, car en matière de télévision « l'audience fait la loi » et la série n'a pas eu un succès assez important pour venir « révolutionner » le genre. De plus, la série historique coûte cher et la tendance en France actuellement est de ne pas investir plus d'argent dans la production de séries.

Anne Landois remarque qu'*Engrenages* a été vendue dans 70 pays, mais qu'elle reste une série parmi d'autres. Ce qui est intéressant selon elle est qu'une série typiquement française, mettant en scène la procédure pénale française, ait pu avoir du succès en dehors des frontières du pays, et ce, sans avoir jamais cherché à copier les codes d'une série à succès préexistante (même si *The Wire* a été une indéniable source d'inspiration). La scénariste espère que cela donnera envie à d'autres chaînes en France de développer des séries policières réalistes puis conclut en affirmant que les séries locales ont un bel avenir devant elles.



LA COPRODUCTION COMME NOUVEAU DÉFI FEDERICO LLANO,

RESPONSABLE DES COPRODUCTIONS INTERNATIONALES, RTVE (ESPAGNE)



ANIMÉ PAR :
CHARLINE DE LÉPINE, PRODUCTRICE, MACONDO

Federico Llano nous invite à découvrir une courte vidéo compilant des extraits des séries les plus populaires de RTVE.

LA SÉRIE HISTORIQUE, ADN DE RTVE

Cuéntame Cómo Pasó est la grande série phare de la télévision publique espagnole. Celle-ci raconte, depuis maintenant 17 saisons – le premier épisode a été diffusé en 2001 ! –, la vie quotidienne d'une famille madrilène de la fin du franquisme (à partir d'avril 1968) à la consolidation de la démocratie. La série propose, à travers ses différents personnages, d'étudier les évolutions socio-économiques et politiques qui ont jalonné l'histoire de l'Espagne depuis la fin de la dictature. Comptabilisant plus de 329 épisodes à ce jour, *Cuéntame Cómo Pasó* continue d'être l'une des séries les plus populaires du petit écran. Grâce à elle, la chaîne a doublé sa part d'audience sur cette tranche de diffusion. Après la dix-huitième saison, la dix-neuvième saison est en cours de développement et sera diffusée l'année prochaine.

Les séries historiques font parties de l'ADN de RTVE. *Isabel* aura été une des séries les plus suivies en Espagne. Elle retrace sur quatre saisons le parcours d'une des plus grandes figures de l'histoire espagnole - Isabelle la Catholique – depuis son accession au trône jusqu'à sa mort. L'action de *Águila Roja* (l'Aigle Rouge), autre série « en costumes » à succès, se situe dans l'Espagne du XVIIIème siècle, sous le règne du roi Felipe IV. L'intrigue prend quelques libertés avec les faits historiques en suivant les aventures de Gonzalo de Montalvo (surnommé l'Aigle Rouge), un homme voué corps et âme à venger la mort de son épouse. La série entre cette année dans sa huitième et dernière saison.

Ce panorama ne serait pas complet sans évoquer *El Ministerio Del Tiempo* (le Ministère du Temps), également un immense succès populaire. La série a pour particularité de mélanger intrigues historiques et science-fiction. Souvent, les séries produites par RTVE mélangent les genres.

Charline de Lépine tient à souligner que toutes ces séries sont diffusées à une heure de grande écoute (soit entre 22h30 et minuit). Plus généralement, le prime time en Espagne, qu'il s'agisse des chaînes publiques ou commerciales, est exclusivement dédié aux séries nationales et les séries américaines sont diffusées sur d'autres tranches horaires.

PROMOUVOIR CULTURE ET VALEURS CIVIQUES

TVE est la branche télévisuelle de RTVE, la corporation audiovisuelle publique espagnole. Elle reste fortement attachée aux valeurs de service public que sont l'information et la culture. Bien évidemment, le divertissement fait également partie intégrante de ses missions. La fiction se doit toutefois de suivre les lignes directrices établies par RTVE et poursuit, à ce titre, des objectifs stricts en matière d'excellence et de promotion de la culture et des valeurs civiques. Le paysage télévisuel espagnol est aujourd'hui dominé par deux chaînes privées, Telecinco et Antena 3, qui cumulent environ 60 % des parts d'audience. RTVE occupe la troisième place sur le marché. Les séries sont les nouveaux moteurs de la consommation télévisuelle. Elles définissent aujourd'hui l'identité même de TVE.

UN FORMAT HORS NORME, DES PRODUCTIONS « MAISON »

En Espagne, les séries ont plusieurs caractéristiques qui les distinguent des autres séries produites dans le monde. Pour commencer, la durée moyenne des épisodes diffusés en prime time est d'environ 70 minutes. Ce format, que Federico Llano juge pour le moins excessif, avait pour principal objectif de permettre aux diffuseurs d'intercaler le plus grand nombre de coupures publicitaires possible pendant la diffusion. Or, la publicité ayant été supprimée sur les chaînes publiques en 2012 (ce qui n'a pas été sans conséquences, notamment financières, sur la production de fictions télévisuelles), cette obligation n'a plus lieu d'être. RTVE a entamé des pourparlers avec les pouvoirs publics pour revoir ce modèle arguant, principalement, qu'une durée de 70 minutes constituait un véritable frein aux exportations et aux coproductions. Malheureusement, les discussions n'ont pas abouti positivement.

Seconde caractéristique, également importante, RTVE finance intégralement les séries diffusées sur ses chaînes ce qui n'est pas sans conséquence sur la politique de production. En effet, ceci explique pourquoi le nombre de coproductions internationales reste aujourd'hui très faible en Espagne. La télévision publique tient souvent à garder une maîtrise complète sur les séries qu'elle diffuse. Elle voit encore d'un très mauvais œil le fait qu'une chaîne étrangère puisse s'immiscer dans son processus créatif. El Ministerio Del Tiempo constitue à ce titre un cas singulier puisque la troisième saison a été coproduite avec Netflix.

LE TEMPS EST À LA PRISE DE RISQUE

Federico Llano souhaite, pour appuyer son propos, faire un focus sur *El Ministerio Del Tiempo*, l'un des fleurons de la télévision publique espagnole. Anaïs Schaaff, productrice et scénariste, avait, l'année dernière, présenté la série lors de sa masterclass à Série Series. Celle-ci a été créée et imaginée par Javier et Pablo Olivares, deux frères passionnés de science-fiction et d'histoire. Pour rappel, la série raconte l'histoire d'une institution gouvernementale autonome détentrice du secret du voyage dans le temps. Les « portes du temps » sont apparues à l'époque d'Isabelle la Catholique, à la fin du 15^{ème} siècle. Elles ont été offertes par un rabbin à la monarchie en échange de sa protection. Le gouvernement espagnol a créé une unité spéciale

– le ministère du temps – chargée de protéger et d'interdire l'accès aux portes aux intrus. Son objectif est d'empêcher d'éventuelles personnes mal intentionnées d'utiliser les portes pour voyager dans le temps et bousculer l'ordre temporel afin de tourner l'histoire à leur avantage. Pour accomplir cette mission, des patrouilles sont envoyées dans le passé pour contrer tout incident. La série compte trois personnages principaux, tous membres d'une patrouille : un soldat du 15^{ème} siècle, une étudiante du 19^{ème} siècle (la première femme à avoir fait des études dans une université espagnole) et un secouriste du 21^{ème} siècle.

Les premières minutes du premier épisode de la deuxième saison sont projetées.

Chaque épisode de la série se situe pendant une période historique spécifique. La patrouille a ainsi eu l'occasion de croiser, lors de ses aventures, des personnages historiques illustres comme Napoléon ou Hitler. Dans un des épisodes de la troisième saison (en cours de diffusion en Espagne), ils rencontrent Goya. La patrouille est chargée, avec l'aide de Velasquez, devenu consultant pour le ministère, de retourner en 1810 pour convaincre le peintre de ne pas détruire une de ses peintures les plus célèbres : La Maja Desnuda. Ils croisent également Hitchcock, leur mission étant cette fois-ci d'éviter que le grand réalisateur ne change la fin de *Psychose*.

El Ministerio Del Tiempo est, pour la télévision publique, une série très atypique. En effet, elle ne s'adresse pas à son audience cible (composée principalement de personnes âgées de plus de 65 ans), mais a été créée pour un public plus jeune. Chaque épisode est ainsi saturé de références à la culture pop ou « geek » et fourmille de clin d'œil à des films cultes comme *Terminator*, *Matrix*, *Harry Potter* ou *Star Wars*.

Diffusées en prime time, les deux premières saisons ont enregistré un taux d'audience moyen de 12 % (soit environ 2 millions de téléspectateurs), un résultat honorable, mais bien inférieur à celui d'une série comme *Cuéntame Cómo Pasó* (dont le taux d'audience avoisine plutôt les 25 %).

SAUVÉ PAR UNE COMMUNAUTÉ DE FANS

Les créateurs d'*El Ministerio Del Tiempo* ont eu le plus grand mal à convaincre RTVE de produire leur série. En effet, la télévision publique jugeait le projet trop risqué (et l'investissement nécessaire trop élevé). La RTVE était déçue des résultats de la première saison et la série a failli être annulée. Or, le taux d'audience ne prenait en compte que la diffusion linéaire et ne permettait pas de mesurer le succès réel de la série. En effet, une grande partie des téléspectateurs, notamment les plus jeunes, ont regardé *El Ministerio Del Tiempo* sur la « télévision de rattrapage » et sur Internet. La série est soutenue par une communauté de fans et c'est grâce à eux qu'elle a réussi à obtenir une deuxième saison.

RTVE, in fine, ne regrette pas son choix. La série lui a permis d'élargir son audience et d'attirer un public plus jeune et plus féminin. La chaîne n'imagine plus aujourd'hui abandonner la série, bien au contraire. Le succès incite même RTVE à prendre plus de risques, notamment artistiques. La télévision publique est, plus que jamais, ouverte aux projets différents. Toutefois, Federico Llano rappelle que les projets réellement innovants sont rares.

La troisième saison d'*El Ministerio del Tiempo* a pour particularité d'avoir été coproduite avec Netflix. La chaîne, malgré ses réserves, a compris qu'une coproduction de cette nature lui permettait d'augmenter le budget de la série, et notamment l'enveloppe dédiée aux effets spéciaux, fondamentaux dans une série comme *El Ministerio del Tiempo*. Ceci étant dit, Federico Llano tient à préciser que cette coproduction n'a altéré en rien les fondamentaux de la série, tout du moins ceux qui ont assuré son succès jusqu'à présent. *El Ministerio Del Tiempo* n'a pas vendu son âme en s'associant avec Netflix.

Federico Llano n'a aucun doute quant à la diffusion d'une quatrième saison (bien qu'aucune décision n'ait encore été prise à ce jour). Les portes du temps ne sont pas prêtes de se refermer.



MOVISTAR+ : UNE ASCENSION FULGURANTE DANS LE PAYSAGE DE LA FICTION ESPAGNOLE DOMINGO CORRAL,

RESPONSABLE CRÉATIONS ORIGINALES, TELEFONICA STUDIOS



ANIMÉ PAR :
CHARLINE DE LÉPINE, PRODUCTRICE, MACONDO

Domingo Corral, responsable des créations originales de Movistar+/ Telefonica Studios, présente le fruit du travail de création de cette nouvelle plateforme ainsi que son très ambitieux programme de développement dans le paysage de la fiction espagnole.

PRÉSENTATION DE MOVISTAR+

Développée par Telefonica, Movistar+ est la première plateforme payante espagnole de diffusion de séries avec 70 % de parts du marché, soit 4 millions d'abonnés. Une place de leader s'expliquant par le rachat, il y a deux ans, de la branche espagnole de Canal+ par Telefonica. Lors de ce rachat, le choix a été fait de développer la programmation de fictions, alors que traditionnellement les chaînes payantes espagnoles investissent surtout dans la diffusion d'événements sportifs ou de programmes américains. Le développement d'une première série phare (vitrine de la chaîne) a commencé dans la foulée et la première diffusion d'une série de Movistar+ aura lieu au mois de septembre. Dix autres séries suivront en 2018.

L'objectif affiché par le studio de création est de développer des shows « premium » regroupant le meilleur de la télévision et du cinéma. Un accent particulier est donc apporté au choix du *showrunner* de la série, car c'est lui qui insuffle une vision à la série en lui permettant de se démarquer dans un contexte de multiplication des fictions. Movistar+ essaie en cela d'attirer les meilleurs talents espagnols contemporains, tels que Alberto Rodriguez ou encore Jorge Sanchez-Cabezudo.

AUTHENTIQUES ET LOCALES

Les séries de Movistar+ sont produites de façon locale dans un souci d'authenticité : tournage en Espagne avec de nombreuses

scènes en extérieur, acteurs et réalisateurs locaux, et cela pour coller au plus près de la réalité sociale du pays. Selon les producteurs c'est avant tout d'une bonne écriture, d'un bon *storytelling*, que les œuvres de fiction tirent leur universalité. Domingo Corral estime que le piège serait d'essayer d'appliquer les codes de la télé *free to air* aux programmes de la télé payante. En effet, le seul client de Movistar+ étant son abonné, seule sa satisfaction est recherchée (et non la vente de créneaux de diffusion à des annonceurs).

Les séries de Movistar+ ont majoritairement été écrites pour comporter plusieurs saisons ; même si cette idée ne plait que rarement à des réalisateurs venant du cinéma (dans *La Peste*, Alberto Rodriguez avait en tête de tuer tous les personnages à la fin de la première saison).

UNE PRODUCTION TRÈS IMPLIQUÉE

L'équipe de production de Movistar+ est par ailleurs très impliquée dans la réalisation, mais aussi lors de la phase d'écriture des séries (il n'y a pas de *writer's room* en Espagne). Il peut être périlleux de trouver un juste équilibre entre la liberté artistique laissée au réalisateur ou à l'auteur et la vision du projet portée par le producteur. Il doit convaincre, sans jamais rien imposer. En Espagne, les scénaristes et réalisateurs étant habitués à travailler pour le prime time, il faut parfois les pousser pour qu'ils osent prendre des risques. La réalisation d'une série étant un travail d'équipe, tout est fait pour que les « talents » soient heureux de travailler avec Movistar+ et aient envie de recommencer.

Domingo Corral explique que les producteurs espagnols détiennent tous les droits d'une série qu'ils produisent. Ils peuvent développer des coopérations internationales pour multiplier les financements et conclure des accords avec des distributeurs étrangers. La politique de Movistar+ en la matière étant de ne retenir que des distributeurs qui croient au projet et le soutiennent (la chaîne italienne Sky va notamment diffuser *La Peste*).

Les séries de Movistar+ sont financées à 100 % en Espagne. Le budget de la série *La Peste* est le seul à avoir déjà été révélé ; il s'élève à 10 millions d'euros pour 6 épisodes de 50 minutes. Le développement des coproductions internationales pourrait être une solution pour partager les frais de production, mais alors elles devraient découler naturellement du scénario (scènes tournées à l'étranger par exemple). Le risque étant de venir distordre de façon artificielle l'histoire originelle, mais aussi d'augmenter les délais de production et les mésententes entre les différentes équipes. Pour Domingo Corral, une coproduction ne peut être envisageable que si la maison de production à la tête du projet est clairement identifiée.

CROIRE FAROUCHEMENT AUX PROJETS

Charline de Lépine signale que les séries espagnoles ont un avantage par rapport aux séries françaises : celui de la langue et de la culture hispanique, propice à l'exportation vers l'Amérique latine.

Domingo Corral ne pense pas que le fait de partager une langue commune soit un facteur suffisant à l'exportation des séries espagnoles en Amérique du Sud. Les séries en provenance de ces pays n'emportent que de très rares succès auprès du public espagnol (à l'exception de quelques séries argentines). Pour Domingo Corral, plus que la langue commune, c'est le caractère « premium » de la série qui permettra son exportation et cela en dehors même du monde hispanophone. C'est d'ailleurs pour faciliter cette exportation que les épisodes des séries Movistar+ ont été produits au format international de 50 minutes (le format espagnol étant plutôt de 70 minutes).

Notons que les productions de fictions en Espagne bénéficient d'un système avantageux de diffusion sur les principales chaînes nationales. En effet, ces dernières ne présentant pas de séries américaines en prime time, seuls des projets domestiques peuvent être diffusés à ces heures de grande audience. Face à de grands acteurs multinationaux comme Netflix, HBO... les « petits » acteurs locaux tels que Movistar+ ou Canal+ en France ont donc une carte à jouer.

UN FLORILÈGE D'EXEMPLES MADE IN MOVISTAR+

Quelques premières images des séries *La Zona*, *Vergüenza*, *La Peste* et *Félix* sont projetées, en avant-première et avant tout travail de post production.

Domingo Corral explique que *La Zona* - série réalisée par Jorge Sanchez-Cabezudo dont la sortie est prévue pour le mois d'octobre 2017 - raconte l'histoire d'une zone sinistrée après une explosion nucléaire. Tout le pitch repose sur cette unique question : « et si cela nous arrivait ? ».

Vergüenza est une série humoristique sur un photographe du dimanche persuadé de son immense talent (le célèbre acteur Alberto Gutierrez en est l'interprète).

La Peste est un thriller historique se déroulant dans le Séville du XVIe siècle. Suite à une série d'étranges décès, un honnête homme va chercher à lever le voile sur ces affaires dans une ville gangrénée par la peste.

La série *Félix* - qui aurait pu être un exemple de coproduction internationale, deux épisodes étant tournés en France à Toulouse - raconte quant à elle l'histoire d'un homme « normal » tombant amoureux d'une magnifique femme chinoise. Après sa soudaine disparition, il décide de se lancer à sa recherche ; quête qui le plongera dans les arcanes de la mafia chinoise.

Quelques images de la série *Gigantes* sont projetées ainsi que le *making of*.

Le tournage a pris fin il y a seulement deux semaines pour une diffusion prévue en avril 2018, explique Domingo Corral. Cette série noire d'Enrique Urbizu raconte l'histoire d'une famille ayant la mainmise sur le marché de la cocaïne en Espagne. Le personnage principal n'a ni limites ni morale et a élevé ses trois fils dans l'idée que la fin justifie toujours les moyens. La famille va asseoir sa mainmise sur le « Milieu » en reprenant le marché aux gitans de Madrid.

Au début de la saison, l'aîné de la fratrie retourne dans sa famille après de longues années passées derrière les barreaux. Pendant son absence, le deuxième frère, Tomás a pris en charge le « business » familial et l'a fait fructifier grâce à de nombreux investissements dans l'immobilier et l'art contemporain. Le troisième fils est un gentil garçon, enrôlé dans cette histoire familiale un peu malgré lui. La série va ainsi suivre la lutte fratricide pour conquérir la tête de l'empire mafieux fondé par le père, mais également, en parallèle, la menace latente d'une vengeance des gitans...



COMPOSER POUR THE YOUNG POPE : MÉTHODES ET DÉFIS LELE MARCHITELLI,

COMPOSITEUR (ITALIE)



INTERVENANT :
LELE MARCHITELLI, COMPOSITEUR
ANIMÉ PAR :
NICOLAS JORELLE, COMPOSITEUR

UN MUSICIEN...

Nicolas Jorelle rappelle que Lele Marchitelli est un musicien – il joue de la basse – et compositeur italien. Il a travaillé au cinéma, notamment aux côtés de Paolo Sorrentino pour la musique du film *La Grande Bellezza*, récompensé par l’Oscar du meilleur film étranger en 2014. Lele Marchitelli a composé la bande originale de la première saison de la série *The Young Pope*, également réalisée par Paolo Sorrentino. Il travaille actuellement sur la bande originale de la prochaine saison.

Lele Marchitelli indique que « comme tout le monde », il a commencé à s’exprimer musicalement dans un groupe avant de travailler pour le monde publicitaire qui lui a apporté le sens de la synthèse. Il a ensuite travaillé sur son premier film, il y a une trentaine d’années.

COMPOSER À L’AVEUGLE

Pour travailler sur la série *The Young Pope*, tout est parti d’un morceau initialement composé pour *La Grande Bellezza* qui n’avait pas trouvé sa place dans le film.

L’extrait musical est lancé et Lele Marchitelli indique qu’il a été remixé pour être utilisé dans la série, avec deux ou trois guitares, un violon pour la première version, un violoncelle pour la seconde.

Nicolas Jorelle souhaitant savoir si sa manière de travailler diffère quand il crée pour le cinéma ou pour une série, Lele Marchitelli précise qu’il y a environ 10 heures de musique à créer pour *The Young Pope*. Il ne traite pas les 10 épisodes comme dix films d’une heure, ne serait-ce que parce qu’il y a

des thèmes récurrents, mais sur le fond, son approche – peut être un peu singulière – est toujours la même.

Le compositeur lit le script, rencontre le réalisateur avant le tournage – longuement, pour bien comprendre ce qu’il souhaite –, et écrit la musique, avant de voir le film ou la série. Ainsi pour *The Young Pope*, 80 % de la musique étaient écrits avant que Lele Marchitelli ne voie les images. C’est nécessaire pour avoir toute la liberté de créer, pour trouver la juste « direction » et c’est toujours elle qui s’impose.

Nicolas Jorelle s’étonne qu’il puisse prendre ce temps. Et qu’advierait-il s’il s’était trompé et que la musique ne convenait pas ?

Lele Marchitelli répond que si la musique est bonne, si elle fonctionne avec l’atmosphère du film et correspond à « ce qu’il y a dans la tête » du réalisateur, il ne peut pas y avoir de problème.

Ce parti pris est évidemment facilité quand la relation entre le compositeur et le réalisateur est forte. En l’occurrence, Paolo Sorrentino et Lele Marchitelli étaient amis avant même de travailler ensemble. Il s’en félicite, car le réalisateur n’est notoirement pas très bavard. Il faut savoir attraper sa pensée au vol.

Paolo Sorrentino a aussi la particularité d’adorer la musique. Il en écoute beaucoup et en connaît de très nombreux morceaux, parfois très étranges. Lele Marchitelli avoue même ne pas toujours savoir à quoi le cinéaste fait référence.

Nicolas Jorelle confirme que les réalisateurs qui savent vraiment exprimer ce qu’ils veulent en matière de musique sont relativement rares.

Il souligne alors que dans *The Young Pope*, beaucoup de chansons sont incluses dans le scénario lui-même. A-t-il fallu composer en fonction de ces musiques ?

Lele Marchitelli revient à nouveau sur la particularité du réalisateur qui sait précisément quelle musique il veut entendre et où. C’est assez rare dans la profession et un véritable défi. Ainsi, il doit souvent écrire beaucoup de musique afin que le réalisateur puisse ensuite choisir. Mais cette profusion (qui n’est parfois pas tout de suite utilisée) fait que pour son prochain film, il a déjà environ 20 pièces d’avance !

DU STUDIO À L’ORCHESTRE

Nicolas Jorelle aborde la question de l’orchestration qui est souvent plus riche dans un film qu’à la télévision.

Lele Marchitelli en convient et donne à écouter un extrait avec orchestre. Il ajoute qu’il travaille en général en réalisant une maquette des thèmes principaux dans son propre studio avec les logiciels et les échantillons de son dont il dispose. Ensuite, il apporte les bandes au studio et l’enregistrement se fait avec les vrais instruments.

S’il faut avoir recours à un orchestre, il part à Prague où le rapport qualité-prix de la philharmonie est inégalable. Il souligne en effet à quel point il est agréable de travailler avec un orchestre constitué avec des musiciens qui se connaissent et qui créent donc facilement une musique cohérente. Avec eux, en 4 heures, il enregistre environ 20 minutes ; en deux sessions, il repart avec 50 minutes de musique ; et le plus souvent, il conserve la première prise. Parfois aussi il s’ajuste et l’orchestre, à Prague, joue sur du piano enregistré à Rome.

LA MUSIQUE AU SERVICE DE LA FICTION

Nicolas Jorelle évoque la tradition italienne et sa magistrale culture de la musique de films. Est-ce ce qui a nourri Lele Marchitelli ?

Lele Marchitelli se méfie de ceux qui sont plutôt des arrangeurs que de réels compositeurs. Pour le reste, il se dit comblé. Avec sa musique, il sert les films du mieux qu’il peut, et c’est une vraie passion.

Un extrait est projeté où l’on voit comment une musique initialement improvisée, dans une ambiance jazz, sert une scène avec une intense émotion.

Nicolas Jorelle souhaitant savoir si Lele Marchitelli écrit des thèmes par personnages avec des couleurs différenciées pour chacun, Lele Marchitelli répond qu’il ne sait pas le dire. Il compose, et puis il laisse toute liberté au réalisateur de choisir au montage. Le montage est d’ailleurs une étape à laquelle il ne participe pas. Le réalisateur est seul maître à bord et il fait ce qu’il veut de la musique.

IL EST LIBRE, LELE

Nicolas Jorelle s’étonne que dans l’univers de la série *The Young Pope*, la musique ne soit pas plus résolument d’inspiration religieuse.

Lele Marchitelli répond alors que composer sans voir les images aide à rester libre et que de toute façon, sa nature le pousse à aller toujours vers ce qui est contre-intuitif. Si une scène appelle une certaine musique, il lui semble primordial de ne surtout pas la choisir. Il suggère d’éviter d’être redondant. Lele Marchitelli précise que pour lui la musique doit dire quelque chose qui ne se voit pas à l’écran. « Essayons toujours autre chose que le violon pour les scènes romantiques ! ». Ainsi, dans la scène de l’accident de bateau dans *Wall Street*, le drame qu’on voit sur l’écran n’est-il pas particulièrement bien servi par une musique pop (*Ti Amo*) qui vient tout à fait en contrepoint ?

APRÈS THE YOUNG POPE... THE NEW POPE

Après avoir indiqué que pour *The Young Pope*, 12 épisodes ont été tournés là où 8 étaient prévus et que la première saison en a finalement compté 10, Lele Marchitelli indique qu’une deuxième saison intitulée *The New Pope* se prépare. Tout sera neuf.

Il ajoute aussi que *The Young Pope* est une série entièrement initiée par son réalisateur qui a donc son mot à dire sur tout. C’est d’ailleurs plus généralement son mode de fonctionnement. Nicolas Jorelle demande si la production se mêle de sa musique et si, le cas échéant, elle la défend.

Lele Marchitelli répond ne pas savoir exactement comment cela se passe. En tout cas, personne ne lui a rien demandé...

Enfin, il répond à un jeune compositeur dans la salle, qu’après une telle série, il a reçu des propositions pour créer des musiques de film, notamment aux États-Unis, mais que pour l’heure, seuls les pourparlers sont en cours.

Avec le soutien de **sacem**
Société des Auteurs,
Compositeurs et
Éditeurs de Musique



CAFÉ SERIES : LES SÉRIES AU FÉMININ



INTERVENANTS :
SOPHIE DESCHAMPS, SCÉNARISTE
CONSTANCE DOLLÉ, ACTRICE
ANNE LANDOIS, SCÉNARISTE
ANIMÉ PAR :
CAROLINE VEUNAC, JOURNALISTE

Cette année, Série Series ouvre un nouvel espace de discussion, ouvert et informel, sous la forme de « café séries ». Le premier opus est consacré à la place des femmes dans les séries.

Caroline Veunac évoque, pour ouvrir le débat, quelques séries récentes comme *Happy Valley* et *Fleabag* au Royaume-Uni ou *Engrenages*, *Profilage*, *Sam* ou *Louis(e)* en France – des séries toutes différentes aussi bien dans leur format que dans leur genre. Elles ont toutefois en commun de mettre en scène des héroïnes complexes qui vont à l'encontre des clichés sur les femmes. Au-delà des frontières de l'Europe, on peut citer d'autres exemples comme *Top of the Lake* ou *I Love Dick*, créées et écrites (ou co-écrites) par des femmes.

Les échanges permettront d'aborder plusieurs questions, parmi lesquelles : Où est le « girl power » aujourd'hui dans les séries ? Quel impact ont les femmes sur les séries en tant qu'auteurs, réalisatrices ou productrices ? Le fait de confier l'écriture à des femmes garantit-il de voir éclore davantage de personnages féminins intéressants, profonds et plus authentiques ? Quel est le rôle des hommes dans l'évolution des représentations féminines ou masculines ? L'Europe, et tout particulièrement la France, sont-elles prêtes à accueillir des personnages féminins plus complexes et plus nuancés ?

OÙ SONT LES FEMMES DANS LA CULTURE ?

UN PREMIER CONSTAT ALARMANT

La SACD publie, depuis cinq ans, le rapport « Où sont les femmes ? » consacré à la place des femmes dans les milieux culturels français. Sophie Deschamps rappelle que la réalisation de cette étude est née de la colère des femmes, notamment celles qui travaillent dans le spectacle vivant. La brochure comptabilise le nombre d'œuvres de femmes programmées dans le spectacle

vivant, l'audiovisuel et le cinéma et observe les évolutions du nombre de femmes dirigeant des établissements culturels et audiovisuels. Les résultats sont accablants, bien pires qu'on aurait pu l'imaginer.

Le premier rapport, publié en 2012, a relevé que 84 % des subventions étaient versées à des hommes. Il a également permis de souligner, s'agissant du domaine audiovisuel, que les femmes réalisatrices avaient tout simplement été éradiquées puisque seulement 7 % des œuvres de fiction diffusées étaient réalisées par des femmes. Sophie Deschamps juge de tels résultats particulièrement lamentables. Forte de ce constat, la SACD a réussi à obtenir quelques avancées. Ainsi, par exemple, 40 % des membres des commissions du CNC (chargées de distribuer les aides) sont désormais des femmes. Mais, le chemin est encore long.

L'égalité femmes-hommes est un véritable enjeu de société. Les milieux culturels doivent être exemplaires sur ce point. La culture se doit de refléter au mieux la société. Or, l'image qui est aujourd'hui offerte est encore celle d'une société masculine et patriarcale. Le combat pour l'égalité, notamment des chances, doit absolument être massivement engagé dès maintenant. On ne peut pas, souligne Sophie Deschamps, « laisser aux générations futures une société aussi inégalitaire ».

LES SÉRIES OU L'ÉLOGE DE LA DIVERSITÉ

Le rapport de la SACD observe la place des femmes aux postes créatifs. Mais qu'en est-il de la représentation des personnages féminins dans les fictions françaises ou européennes ? Y a-t-il un rapport direct de cause à effet entre le manque de femmes auteures ou réalisatrices et la pauvre représentation des femmes dans la fiction ?

Sur ce point, Anne Landois a le sentiment que les héroïnes féminines ont toujours existé en télévision. La raison étant que le public féminin est bien souvent celui qui décide des programmes regardés alors même qu'on produit rarement ce qui les intéresserait vraiment. Les héroïnes télévisuelles qu'Anne Landois a pu côtoyer dans les années 90 étaient monolithiques et parfaites, sans faille. La représentation des femmes ne laissait aucune place aux aspérités et l'ambiguïté était bannie des séries. Force est de constater, que les séries, depuis une décennie, montrent de nouveaux types d'héroïnes. Elles représentent les femmes dans leur diversité et, plus important encore, dans leur « normalité ». Les séries montrent aujourd'hui « ce que l'on a toujours caché chez les femmes ».

LES FEMMES DE 50 ANS : FEMMES INVISIBLES

Sophie Deschamps convient que la représentation des femmes est meilleure aujourd'hui. Toutefois, elle rappelle que les comédiennes disparaissent des écrans une fois qu'elles ont dépassé l'âge de 50 ans. À croire « qu'une femme ménopausée n'est plus une femme ». Les actrices réapparaissent à 65 ans dans des rôles de grand-mères. Ceci est surtout vrai en France, moins en Angleterre où des séries comme *Happy Valley* n'ont pas peur de proposer des rôles magnifiques à des femmes mûres.

Constance Dollé souligne que si les séries ont effectivement ouvert une porte à des personnages féminins plus intéressants, c'est du fait de leur format spécifique. La série permet de développer, dans la durée, la psychologie des personnages et les rôles proposés aux actrices sont plus intéressants que dans le passé. Toutefois, elle rejoint Sophie Deschamps dans ses propos rappelant que la femme joue, dans les fictions, une « fonction biologique ». Elles sont avant tout mères de famille. En parallèle, la représentation d'un corps vieillissant, notamment celui d'une femme, est troublante. La vieillesse

de corps de la femme renvoie à l'image d'un déclin physique, d'une dégénérescence, alors que celle du corps des hommes ne suscite pas le même malaise. Plus généralement, Constance Dollé rappelle que le corps de la femme a toujours posé problème.

CHANGER LE REGARD SUR LES FEMMES

Le regard de la caméra est traditionnellement identifié au regard masculin. La majorité des réalisateurs étant des hommes, les femmes ont, le plus souvent, été filmées comme des objets de désir. Ainsi, la femme, encore aujourd'hui, doit être séduisante. Les femmes que l'on voit sur les écrans sont irréelles, elles ne ressemblent à personne.

Sophie Deschamps se rappelle d'un épisode de la série *Candice Renoir*, charmante au demeurant, consacré principalement aux problèmes de poids de l'héroïne et aux difficultés qu'elle éprouvait pour fermer sa jupe. Verra-t-on un jour un homme qui n'arrive pas à remonter sa braguette ? Sophie Deschamps en doute. Pourquoi les personnages masculins n'ont-ils jamais de problème de poids ? Les femmes ont toujours des problèmes de poids ou d'amour et n'arrêtent pas de parler de leurs enfants. Les scénaristes, hommes ou femmes d'ailleurs, se sentent toujours obligés de parler de « problèmes de nana ».

Une intervenante évoque alors la série américaine *This is Us*, laquelle « fait sauter tous les verrous » en évoquant la famille dans toutes ses dimensions. Lorsque les problèmes de poids sont abordés, ils concernent aussi bien les hommes que les femmes. Le regard porté par la série sur ses personnages est très contemporain.

Constance Dollé remarque que, dans la grande majorité des scénarios qu'elle a pu lire, les femmes ne parlent que d'amour ou de la famille. Ce sont leurs deux sujets de prédilection. Leurs conversations ne portent jamais sur la pensée, sur la politique, par exemple, ou l'engagement. La télévision ne montre jamais des femmes qui réfléchissent ensemble. Anne Landois estime que le problème est plus général et dépasse le clivage hommes/femmes. Il n'existe pas aujourd'hui, tout du moins en France, de série dans laquelle des hommes parlent politique entre eux. Les séries françaises sont « plus légères ».



UN REGARD AU FÉMININ ?

Caroline Veunac imagine que si le nombre de réalisatrices augmentait, le regard porté sur les femmes changerait. On revient donc au constat de la SACD. Comment peut-on aujourd'hui augmenter le nombre de réalisatrices ? Pour Sophie Deschamps, il faudra nécessairement passer par une forme d'obligation. « Il faut forcer l'égalité des chances ». Un seuil d'invisibilité a été établi à environ 33 %. Ainsi, s'il y a moins de 33 % de femmes dans un emploi, elles sont invisibles. Aujourd'hui entre 35 et 40 % des scénaristes sont des femmes ; pour les réalisatrices, les chiffres sont largement moins satisfaisants. Toutefois, à la Femis, la promotion est paritaire, ce qui pourrait témoigner d'une évolution en la matière.

Une réalisatrice intervient dans la discussion pour souligner que l'image que l'on a encore aujourd'hui du réalisateur est celle de John Ford. Un homme, avec un chapeau sur la tête, une voix grave, et qui fume le cigare. Cette image du réalisateur viril est non seulement attendue par les équipes et par les comédiens, mais elle rassure les producteurs. Elle se rappelle que pour sa première réalisation, n'ayant pas de modèles féminins, elle a fait preuve d'une certaine dureté avec l'équipe de tournage, cherchant avant tout à asseoir son autorité. Elle a appris depuis, forte de plus de 25 ans d'expérience, à aborder son métier différemment, avec plus de douceur, dans un esprit plus collaboratif. Quoi qu'il en soit, les difficultés auxquelles font face les réalisatrices renvoient à celles rencontrées par toutes les femmes professionnellement, quel que soit leur domaine d'activité.

Caroline Veunac évoque la notion de regard au féminin. Existe-t-il une manière d'écrire, de jouer, de réaliser ou de composer spécifiquement féminine ? Une compositrice réagit depuis la salle. Elle ne croit pas à cette notion. Elle se rappelle qu'on lui a

refusé un film sous prétexte qu'il s'agissait d'un film de guerre ; l'idée étant donc qu'une femme ne pouvait pas composer la musique d'un film de guerre ! Sophie Deschamps fait observer que ce type de refus ne concerne jamais les hommes. On ne demandera jamais à un réalisateur homme s'il se sent légitime pour filmer les femmes. En revanche, on demande toujours aux femmes de se justifier. Les artistes, homme ou femme, n'ont pas à se justifier. Pourquoi demander à une femme si elle a un point de vue féminin ? Comme un homme, une femme artiste s'exprime avec ses tripes, avec son cœur et avec son sexe. La question d'une soit disant sensibilité féminine ne devrait même pas être posée. Anne Landois se rappelle d'une époque où l'on appelait, en deuxième rideau, des femmes pour réécrire et féminiser des scénarios, pour « repeindre la série en rose ».

Une intervenante, grande amatrice de séries, a l'impression que les scénaristes femmes apportent un autre regard très précieux et utile. L'apparition récente de *showrunners* femmes – comme Lena Dunham, par exemple – permet l'émergence de personnages de personnages plus intéressants, plus ambigus. Anne Landois ne peut qu'abonder dans son sens. Elle ajoute que si les créatrices arrivent effectivement à proposer des personnages de femmes plus complexes, c'est qu'elles montrent ce que les hommes n'osent pas montrer. En fait, beaucoup de scénaristes masculins s'autocensurent et ne se sentent pas légitimes de parler des femmes.

DÉPASSER LA NOTION DE GENRE

Constance Dollé fait observer que beaucoup de rôles sont attribués, dans le scénario, à un homme ou à une femme, alors que le sexe du personnage est totalement accessoire. Beaucoup de rôles pourraient être tenus aussi bien par un homme ou par une femme.

L'actrice Geena Davis mène quant à elle un combat actif contre le sexisme au cinéma. Pour faire un pas vers l'égalité, elle propose sur des projets de films en cours de transformer certains personnages masculins en personnages féminins. Caroline Veunac rappelle que la tendance veut qu'à Hollywood certaines actrices s'emparent de rôles créés à l'origine pour des hommes. Ainsi, Sandra Bullock a récemment tenu le premier rôle dans un film – *Our Brand Is Crisis* – alors que le personnage avait été écrit pour Georges Clooney. Les modifications à apporter au scénario étaient en fait très légères.

Caroline Veunac demande s'il est possible d'écrire un personnage sans décider dès le départ s'il s'agit d'un homme ou d'une femme. Anne Landois dit en être incapable. Elle a besoin de connaître le sexe d'un personnage avant d'écrire. Philippe Niang (réalisateur) insiste, pour sa part, sur la notion d'altérité, essentielle, selon lui, dans la fiction.

LA FRILOSITÉ DES DIFFUSEURS

Nombreux s'accordent sur le fait que le manque de diversité dans la télévision française est notamment lié à la frilosité des grands diffuseurs, qui ont une responsabilité à cet égard, en particulier pour ceux qui relèvent du service public. Sophie Deschamps rappelle que la France, contrairement à d'autres pays, ne dispose pas de petites chaînes capables de créer une fiction différente, « une fiction de niche ». La politique audiovisuelle française a favorisé les chaînes de la TNT qui ne sont, en réalité, que des organes de rediffusion des principaux diffuseurs.

Pour Sophie Deschamps, l'une des principales difficultés aujourd'hui en France est que 80 % des fictions sont des polars. Anne Landois a le sentiment, pour sa part que la prévalence du polar sur le petit écran n'est pas un obstacle en soi et que l'on peut faire évoluer l'image de la femme à travers tous les genres. Le polar a d'ailleurs permis de faire émerger de nouvelles figures féminines. Une personne de l'assistance estime toutefois que diversifier les genres à la télévision permettrait de multiplier les types de personnages. Grande amatrice de cinéma fantastique

(un genre totalement absent de la télévision française) elle est certaine que ce genre spécifique ouvre la voie à d'autres types de rôles féminins.

Anne Landois a le sentiment que la diversité viendra de nouveaux producteurs comme Netflix. La plateforme américaine a un discours atypique qu'aucun des grands diffuseurs français ne tient aujourd'hui. Sa stratégie consiste à développer les séries que les autres chaînes refusent de produire. Netflix mise uniquement sur les auteurs et l'originalité. Les programmes diffusés sur la plateforme sont ainsi souvent locaux et tournés vers le public jeune.

Sophie Deschamps n'est pas convaincue, pour autant, qu'une plateforme comme Netflix France (qui n'a produit pour l'instant que *Marseille*, une série qui ne fait pas vraiment avancer la cause des femmes) sert la diversité ou l'égalité hommes/femmes. Elle sert, en revanche, la concurrence et oblige, à ce titre, les diffuseurs à revoir peu à peu leur stratégie pour la fiction.

Le local, en matière de séries, est devenu global. Une série comme *Borgen* est très scandinave dans sa conception mais a connu un succès planétaire. Caroline Veunac en déduit que les diffuseurs français ont donc tout intérêt à produire des séries plus originales, où les représentations des femmes notamment seraient plus exigeantes. Ce besoin d'exigence est partagé par un grand nombre de créateurs.

Force est de constater que la qualité des fictions proposées à la télévision française augmente sans cesse. Pour Anne Landois, la raison est simple : « On apprend en faisant et plus les auteurs écrivent, plus ils savent écrire ». Pour créer de bonnes séries, il faut en produire une grande quantité. Il faut professionnaliser – et féminiser – le secteur !

En partenariat avec l'A.C.S



LA FICTION À TOUT PRIX RUTH CALEB,

PRODUCTRICE



ANIMÉ PAR :
MARIE-ÉLISABETH DEROCHE-MILES, CONSULTANTE

Cette sixième saison de Série Series est consacrée au courage, un terme souvent utilisé lorsqu'on évoque la carrière de Ruth Caleb. Productrice à la BBC pendant 50 ans, elle a contribué à changer non seulement le monde audiovisuel, mais elle a également influencé le monde, tout court !

Après quelques détours, et après avoir finalement compris qu'elle ne serait ni actrice, ni politicienne, ni même réalisatrice, c'est en tant que productrice qu'elle a trouvé sa véritable vocation et en tant que productrice qu'elle est allée au bout de l'utilisation de l'outil formidable qu'est la fiction pour faire acte de courage.

Toutefois, quand on l'interroge directement, elle n'est pas certaine que produire une fiction comme *Care* (un téléfilm sur le viol dans les centres d'accueil de mineurs, inspiré de faits réels) était réellement un acte de courage. Pour elle, il s'agissait d'une évidence. En revanche, elle admet avoir su faire preuve de patience et, probablement, d'entêtement. En effet, il lui aura fallu plus de cinq ans pour convaincre la BBC de s'investir sur ce projet. Sans son opiniâtreté, le film n'aurait jamais vu le jour.

On pourrait aussi dire que Ruth Caleb n'a peur de rien. Ainsi, par exemple lors de la production de *England Experts* (une série sur l'extrême droite en Angleterre), elle fait l'objet de menaces graves et pourtant... Ruth Caleb n'est pas en mesure de dire si elle a fait preuve de courage ou non. Elle craint que dans ce cas précis, il s'agisse plutôt d'une forme d'insouciance. Elle ne s'était pas rendu compte qu'elle mettait sa famille en danger.

Mais, quoi qu'il en soit, elle est en certaine, créer une œuvre de fiction, lorsque celle-ci se donne la mission de dénoncer les dysfonctionnements sociaux, quelle qu'en soit la nature, n'est jamais sans conséquence...

REPOUSSER LES LIMITES POUR RACONTER AUTREMENT BARBARA EMILE,

PRODUCTRICE, DOUGLAS ROAD PRODUCTIONS



Barbara Emile exprime d'abord sa joie de découvrir Série Series et de participer à un événement aussi original. Elle présente les excuses de son associé Sir Lenny Henry qui devait prendre la parole avec elle sur ce fil rouge du courage, mais qui tourne actuellement.

Sur le fond, elle s'étonne qu'on lui demande – à elle – de parler de courage... alors qu'il semble bien que tout le monde ici soit courageux et notamment tous les producteurs indépendants qui se battent tous, quotidiennement, pour la même chose : pouvoir raconter des histoires qui n'ont encore jamais été racontées.

UN IRRÉSISTIBLE DÉSIR DE RACONTER...

À un développement long, construit parfois sur plusieurs mois, sans support financier, succède parfois une belle aventure. Mais pourquoi tant d'efforts ? Elle est convaincue, comme tant d'autres ici (acteurs, producteurs, écrivains) qu'il y a des histoires qui méritent absolument d'être racontées et une audience qui les attend. Et si le voyage est souvent long et semé d'embûches, si cela ne va jamais sans implication, engagement, - et peut être sans un certain courage –, le chemin mérite d'être parcouru.

L'industrie est aujourd'hui très concurrentielle, elle est dirigée par l'audience et la finance. Les diffuseurs veulent de beaux scores d'audience en respectant les impératifs financiers, et ce, sans prendre de risque. La tâche du producteur indépendant est donc particulièrement ardue. Même si votre *pitch* est parfait et votre projet bien monté, des considérations autres que le cœur de l'histoire, de nature à « rassurer » les diffuseurs, freinent presque toujours l'enthousiasme.

Ainsi, on s'interroge sur l'auteur et sa célébrité, sur le format (sera-t-il bien compris ? Est-il dans la lignée de ce qui fonctionne aujourd'hui ?)... À Londres, il y a ainsi une liste d'auteurs « de

première catégorie » – on les appelle des *A-list writers* – reconnus comme tels par l'industrie. Il suffit souvent de travailler avec l'un d'eux pour qu'un projet qui n'aurait rien de mieux qu'un autre soit accepté par la chaîne... Elle ajoute – s'excusant un peu de sa nature toujours franche et directe – qu'elle a même testé cet état de fait en présentant à un diffuseur un projet particulièrement médiocre. Avec la promesse de la signature d'un de ces auteurs, elle a toutefois reçu une commande !

... ET DE RACONTER AUTREMENT !

Mais même – et peut-être surtout - dans ce monde frileux adverse au risque, il est primordial de raconter des histoires et de travailler toujours à trouver comment les raconter autrement. Ainsi, on constate que les genres peuvent se renouveler et qu'on trouve toujours de nouvelles manières de raconter. Barbara Emile ajoute qu'il lui semble plus que jamais nécessaire de prendre en compte la diversité de l'audience pour que la télévision ait une chance de rester un média d'actualité. Aujourd'hui, la télévision n'est plus la seule ressource de la jeunesse pour s'informer ou se divertir, bien au contraire. Il faut donc travailler avec des gens différents et notamment avec les jeunes. Il apparaît nécessaire de trouver les modes de fonctionnement nouveaux et adaptés. Elle a récemment reçu trois jeunes « générateurs » de contenus, talentueux, doués, respectueux et qui semblent avoir envie de travailler avec sa maison de production, mais ils repartent toujours en indiquant que les marques et les médias sociaux leur laissent une plus grande marge de manœuvre, achètent les histoires qu'ils ont envie de raconter et les payent bien mieux. Elle rappelle également que Snapchat investit massivement dans la fiction et elle s'inquiète du moment où ils auront trouvé le bon modèle économique qui changera fondamentalement la donne dans le monde des médias.

DE LA PUISSANCE DES VOIX « EXILÉES »

Sans ces créateurs de contenus innovants, comment réussir à bousculer le monde ? Comment la télévision peut-elle rester un média d'avenir ?

Elle sait depuis toujours que les voix « exilées » sont plus difficiles à entendre, mais une fois détectées, trouvées, mises en forme, elles ont le pouvoir de changer le monde.

C'est ainsi qu'elle est très attachée – avec son associé – à travailler avec la diversité des talents qui naissent. Il ne s'agit plus seulement de faire travailler des femmes ou des groupes ethniques minoritaires, mais aussi des talents émanant de classes sociales qui n'avaient jusque-là pas accès à la création télévisuelle, qui n'ont pas eu le luxe de se former à l'audiovisuel dans des écoles. Il s'agit de donner la parole à des classes d'âges autres et plus généralement à ceux qui parlent avec un langage qu'on n'entendait pas, et qui portent pourtant des histoires excitantes, nouvelles, qui n'ont pas encore été explorées !

Et il faut intégrer ces talents au regard différent à toutes les étapes de la création depuis l'écriture jusqu'au tournage, de la production à la réalisation et même dans la diffusion. Et ce, quel que soit le genre; elle en a fait l'expérience même avec des séries historiques.

Enfin, dans ce monde désormais globalisé, les diffuseurs ne cachent plus leur ambition de parler à tous, qu'ils soient jeunes ou vieux, Indiens, Africains, Chinois ou membres de la diaspora européenne. Désormais, financement et audience sont mondiaux - elle prie et travaille d'ailleurs chaque jour pour trouver comment intéresser les millions d'Indiens ou de Chinois ! – et il faut avoir l'audace de s'y préparer.

COLLABORER ET COPRODUIRE POUR REPOUSSER LES FRONTIÈRES

À cet égard, il lui semble que la coproduction est une voie à suivre, intéressante même si cela n'est pas toujours facile, car il faut savoir s'ajuster pour coopérer. Elle en a fait l'expérience : l'exercice demande un effort particulièrement courageux – celui de vérifier sincèrement ce que l'on peut apporter à une collaboration. Si les partenaires ne savent pas ce que chacun peut apporter, l'entente sera plus difficile, la collaboration moins fluide et on se prive de la richesse d'une mise en commun de ces diversités qui permettent non seulement de faire émerger des histoires inédites, de créer pour une audience mondiale, mais aussi de trouver des financements à cette échelle.

C'est en s'arc-boutant sur le talent et sa volonté farouche de le chercher où qu'il soit, de le détecter et le soutenir pour qu'il puisse éclore et s'incarner, qu'elle imagine contribuer à repousser toujours les frontières.

L'AMOUR DU RISQUE...

Mais cela ne va pas sans une certaine prise de risque. C'est d'ailleurs la vision de sa société de production : soutenir le talent d'où qu'il vienne. Cela donne des histoires nouvelles, du travail et des rôles pour tous.

D'ailleurs si, à nouveau, elle ne se sent pas particulièrement courageuse, elle imagine que son parcours pourrait permettre d'illustrer que pour avancer, il s'agit peut-être tout simplement non pas d'être courageuse, mais de prendre des risques.

Au départ de sa carrière, elle se présente naïvement à la BBC pour un poste de scripte. Alors qu'elle attend son rendez-vous près du poste de sécurité, un employé imagine que cette très jeune femme noire est là pour porter le courrier à la poste. Il lui transmet une pile de dossiers et lui indique le bus à prendre. Elle tente de répliquer qu'elle est là pour un entretien d'embauche tout autre, qu'elle veut écrire et on lui répond alors qu'elle est jeune, qu'elle se doit de ne pas être paresseuse, et de commencer là où on lui dit de commencer. Finalement, alors qu'on vient la chercher pour l'entretien, elle est presque décontractée se disant qu'au pire, elle repartira de la BBC avec un poste de coursier... Lorsqu'elle se retrouve face à trois personnes très cultivées, dotées de ces accents de Cambridge et d'Oxford, face à l'élite qui parle de télévision comme de théâtre et à ce discours auquel elle ne comprend presque rien, elle est soudainement sauvée, car les scénaristes de *EastEnders* sont alors à la recherche d'un œil frais et d'une plume nouvelle. Ils voulaient aussi introduire plus de vérocité dans la vie quotidienne populaire et y ajouter du piquant, du crime. Elle a alors puisé dans sa propre vie : elle a fait de nombreux « petites boulots » et notamment travaillé longtemps sur les marchés, et son frère sortait de prison ! Elle a donc raconté cela, sa vie réelle, et est ainsi apparue comme une bonne candidate pour rejoindre l'équipe d'écriture. Voici comment l'histoire a commencé.

Elle a ensuite appris très vite. Elle venait souvent avant tout le monde pour apprendre son nouveau métier. Elle assistait toujours aux réunions avec le sentiment d'être un peu seule, « un groupe à elle toute seule » (*a group of one*) et, très concentrée, elle prenait beaucoup de notes. Elle s'est alors promis que, si un jour elle pouvait influencer les recrutements dans ce monde si fermé, elle mettrait tout en œuvre pour l'ouvrir à d'autres profils.

Rapidement, ses positions nouvelles lui ont permis de militer dans la pratique pour augmenter la place des femmes à la télévision. Elle ne l'a pas fait frontalement, mais a, plus souvent qu'à son tour, introduit des femmes à des postes liés à la production (*shadow producers*) et la réalisation. Elle a intégré des auteurs femmes dans les équipes, discrètement, pour qu'elles apprennent... Ces femmes commençant ainsi dans l'ombre, ont, elles aussi, appris très vite au contact de la fabrication réelle de la série *EastEnders*. Formées sur le tas, elles sont pour la plupart devenues d'excellents éléments, très moteurs, dans la création à la BBC. Ainsi, tout naturellement, quand elle a quitté la BBC, 50 % des équipes de réalisateurs, producteurs, acteurs et scénaristes de la série étaient des femmes et 30 % avaient des origines dans des minorités ethniques.

En conclusion, plus que le courage, c'est l'engagement et la prise de risque qui lui semblent indispensables. Il faut, pour avancer, indéniablement et, de manière toujours renouvelée, prendre des risques. Elle conclut en donnant l'exemple d'un pitch récent sur une série à la fois historique et policière qui renouvelle les genres en racontant l'histoire du premier flic noir d'Angleterre en 1837. Une fois qu'on y a pris goût, on ne peut pas cesser de repousser les frontières...



LE COURAGE DE VOIR PLUS LOIN THIERRY KELLER,

DIRECTEUR DE LA RÉDACTION - USBEK & RICA (FRANCE)



Usbek & Rica est un média qui s'intéresse au futur, résolument optimiste dans une société privilégiant pourtant une vision dystopique de l'avenir. Dans ce contexte, être un producteur de contenu optimiste n'est pas toujours chose aisée d'autant que la culture populaire influence profondément les mentalités collectives et que, globalement, les producteurs de fiction ne nous aident pas toujours à être confiants dans l'avenir. Thierry Keller suggère que s'il y avait un courage à sa démarche, c'est bien celle de résister au découragement et de continuer de proposer toujours un point de vue bienveillant et optimiste sur ce qui advient et sera constitutif de notre monde de demain.

USBK & RICA : LA PERSE DU FUTUR

Le magazine a commencé comme une revue vendue en librairie, puis un *mook* vendu en kiosque. Il s'est déjà plusieurs fois réinventé. Il expérimente un journalisme différent. En s'appropriant différents supports numériques, mais aussi en organisant des formes de procès publics sur les grands enjeux de demain, en amenant le lecteur à travailler dans des *fab labs* sur des « *makerboxes* » qui permettent de prototyper ses propres objets... La palette est large et on retrouve encore ici une forme d'optimisme.

Pourquoi ce nom ? Usbek et Rica sont deux personnages des *Lettres Persanes* de Montesquieu. Originaires de Perse, ils voyagent jusqu'à Paris, où ils s'étonnent des mœurs de l'époque et les décrivent dans des lettres envoyées à leurs amis restés au pays. C'est ce regard d'étonnement, ce présupposé philosophique, qui a été repris chez Usbek & Rica : l'idée est d'écrire les articles depuis le futur – ce qu'est Paris pour la Perse de Montesquieu – comme s'ils devaient être lus par des

personnes n'ayant rien connu de notre époque. Les journalistes sont des Usbek et Rica de demain, ce qu'ils voient n'est pas tout à fait ce que nous voyons et, avec le recul et un léger décalage, ils instillent toujours une vision positive de ce qu'ils découvrent.

D'ailleurs, de fait, ici, « ça va beaucoup mieux qu'avant ». On peut se retrouver à Fontainebleau et discuter de la narration et des fictions au lieu d'être ensevelis dans des tranchées...

UN FUTUR, DES FUTURS...

SIGNAUX FAIBLES ET GRANDES TENDANCES

Pour raconter l'avenir, Usbek & Rica s'impose de détecter les signaux faibles et de réactualiser toujours son point de vue. Ainsi, on craignait de voir apparaître une humanité à deux vitesses, aujourd'hui, la perspective de se voir remplacer par une humanité « augmentée », une civilisation technoscientifique qui rendrait obsolète l'homme actuel, pourrait conduire à craindre plutôt l'émergence d'un monde avec, tout simplement, deux humanités !

Usbek & Rica existant depuis maintenant sept ans, Thierry Keller pointe le développement de deux grandes tendances. D'abord, « tout devient possible ». Qui sait si, en 2050, l'humain n'aura pas fusionné avec la machine ? Cela n'apparaît plus tout à fait improbable. En termes de fiction, il suffirait de reprendre ces codes émergents pour que les perspectives soient vertigineuses.

Et puis, pour ce qui concerne l'information, « le cœur est profondément grignoté par les marges ». Une pluralité d'univers individuels coexiste désormais, et s'incarne, par exemple, dans

des fils d'actualités (Facebook, Instagram...) personnalisés. On voit exploser une réalité unique au profit d'une multitude de « bulles », de communautés différentes. Ce cœur de l'information est aujourd'hui « disrupté » par les marges, rendant visibles des réalités différentes pour chacun.

La vérité elle-même est en crise. Et c'est plutôt une bonne nouvelle ! Pour les producteurs de contenus notamment, la disparition des « sachants » qui pouvaient en imposer face à des récepteurs passifs ouvre un large éventail de possibles. Le temps est venu de refaire société, d'être particulièrement actif et créatif, en animant des points de vue et des communautés. Il n'est en effet plus très pertinent de compter sur un monde déjà constitué qui pourrait diffuser vos idées. Demain se construit.

NON, CE N'ÉTAIT PAS MIEUX AVANT !

Plus que jamais, dans ce contexte, ne pas se laisser griser par la dystopie s'impose. Face à ceux qui répètent que « c'était mieux avant », le courage réside vraisemblablement simplement dans le fait de rester optimiste tout en assumant la partie inévitablement pessimiste de nos personnalités. Thierry Keller suggère de s'habituer à cette sorte de schizophrénie. Dans le monde qui vient, une chose et son contraire cohabiteront souvent !

D'ailleurs, les nouvelles sont bonnes – certaines au moins ! L'avènement de cette civilisation numérique fragilise une forme de patriarcat rétrograde qui aspire à une société immobile, construite sur des inégalités flagrantes. N'y a-t-il pas là un mouvement à encourager ? Et puis, les échecs et les cassures

sont des opportunités à saisir. En tant qu'écrivain (il a aussi été scénariste), il suggère de se réjouir de l'apparition d'une page blanche – ou presque – ; il en faut pour accueillir les histoires à venir.

LA MORALE DE L'ACTION

Pour soutenir cet optimisme d'action, Thierry Keller, conseille de garder un œil critique sur une civilisation numérique qui tend à prendre ses décisions sur la base d'algorithmes et de data. S'attacher à comprendre les soubassements des supports numériques est un levier de liberté. Et pour les producteurs de contenus, il suggère de faire confiance à leur ligne éditoriale. L'outil est puissant et transposable dans toutes les industries. Plutôt que de courir après la forme, on s'attache avec constance au fond et à l'état d'esprit.

La ligne éditoriale permet d'ailleurs d'aller résolument vers une politique de l'offre. Peu importe le support, car il est finalement dépassé par la ligne éditoriale. L'analyse des interactions d'Usbek & Rica avec sa communauté le montre. Les bons articles sont lus, même quand ils sont longs. Mettre beaucoup d'authenticité dans ce qui est produit est une voie alternative à la traditionnelle course à l'audience. Cela permet également de s'exprimer sur tous types de média et dans tous les formats.

En conclusion, il lui semble que le courage de voir plus loin, c'est finalement tendre la main à ceux qui ne sont pas privilégiés pour écrire avec eux et avec optimisme cette page blanche qu'est le futur. En intégrant nos conditions identitaires contemporaines hybrides, on peut faire le pari que demain est un autre jour, plus beau et qu'il peut se construire ensemble.

En partenariat avec **Usbek & Rica**



REPRÉSENTER LES CONFLITS À L'ÉCRAN : UN ACTE DE COURAGE ? OLIVIER BROCHE,

ACTEUR, PROGRAMMATEUR POUR WAR ON SCREEN



L'acteur Olivier Broche est également programmateur pour le festival *War On Screen*, qui existe depuis bientôt 5 ans. Ce festival sur le thème des films de guerre a été créé en premier lieu parce qu'aucun événement jusque-là n'était consacré exclusivement à la représentation du conflit au cinéma, mais aussi parce que le territoire de la Marne où est situé Châlons-en-Champagne, lieu du festival, est un endroit qui a souvent connu la guerre au cours de l'Histoire, et qui se prête donc tout particulièrement à ce thème. Le festival met en compétition environ 10 films, fictions ou documentaires, qui ne sont pas encore sortis en salle. Des compétitions de courts-métrages sont également organisées ainsi que des focus spécifiques et des rétrospectives.

Le film de guerre peut être considéré comme un genre en soi, mais il a une dimension plus complexe du fait qu'il traverse finalement tous les autres genres. On retrouve la guerre dans les films burlesques, les comédies musicales, les films d'anticipation, les westerns... La guerre est un thème transversal, offrant de multiples possibilités créatives.

LE COURAGE DANS LE CINÉMA AMÉRICAIN : UN COURAGE EN ACTION

En matière de courage, Olivier Broche se propose de comparer les points de vue de part et d'autre de l'Atlantique. Et plus précisément d'analyser le courage dans le cinéma français et américain. On constate ainsi que le cinéma américain se concentre sur l'action, tandis que les personnages priment dans le cinéma français.

Dans le cinéma américain, le courage se révèle lorsque les personnages rencontrent un danger. Il est nécessairement individuel. On pense ici à des figures telles que Gary Cooper dans *Le Sergent York*, un personnage pacifiste amené à combattre au service de la collectivité. Il devient un héros dans l'idéal américain, du moins dans le cinéma classique. La figure de Kirk Douglas dans *Les Sentiers de la Gloire* incarne le courage physique et moral. Physique, car il n'hésite pas à s'engager au combat, et moral, puisqu'il ose se confronter à ses supérieurs. Il est, lui aussi, l'essence du héros américain puisqu'il s'oppose et montre ainsi son courage et plus encore quand on le lui reproche.

À partir des années 50, une nette évolution apparaît dans la représentation du courage grâce à de grands metteurs en scène comme Aldrich. Le courage mis en scène dans *Les 12 Salopards* ou *Vera Cruz* est alors celui du mercenaire, sans but collectif. On retrouve cette représentation dans *La Horde Sauvage* de Peckinpah à travers la figure de William Holden et Ernest Borgnine qui vont à l'encontre du danger et le surmontent uniquement dans un but personnel. Ils meurent dès lors qu'ils ne peuvent plus s'appuyer sur cette motivation. Dans *Le Bon, la Brute et le Truand*, le Bon incarné par Clint Eastwood combat avec sang-froid et annonce les personnages de Peckinpah et Aldrich des années 70. Le cinéma américain glisse ainsi vers une sorte de rapport critique au courage, dans la mesure où les finalités évoluent en même temps que l'idéal américain. À travers le courage se pose alors la question de la communauté, la remise en cause du collectif.

Le film d'anticipation des années 90 *Starship Troopers*, où le courage n'existe plus, marque une autre rupture. Ce film, qui a pu être interprété comme fasciste, relate en fait un possible devenir fasciste de l'Amérique...

LE COURAGE DANS LE CINÉMA FRANÇAIS : LE COURAGE DE PENSER

Du côté du cinéma français, si dans *L'Armée des Ombres* les personnages se sacrifient tous – ce qui est une expression du courage – l'héroïsation est absente. Les personnages semblables à des fantômes semblent obéir à un devoir. Mais ce film n'est pas réellement représentatif de la vision du courage de l'époque, car dans les années 30, c'est plutôt la figure du déserteur et du fuyard qui domine : le personnage devient alors plus important que l'action. Dans le cinéma français, la figure du traître ou du lâche a presque autant d'importance que la figure héroïque. Il y a une volonté de se tourner vers ces personnages-là, et le courage dans les films devient presque celui du réalisateur plutôt que celui du héros. Un autre film emblématique, *Lacombe Lucien*, s'est vu reprocher le fait de mettre dos à dos l'engagement dans la collaboration et l'engagement dans la résistance.

UN AUTRE POINT DE VUE : LE COURAGE... DES FEMMES

Olivier Broche rebondit sur *La Grande Vadrouille* pour évoquer l'héroïsation de la figure féminine avec Marie Dubois ou Catherine Deneuve dans *Le Dernier Métro*. Jeanne d'Arc est une autre figure conciliant courage physique et courage moral et spirituel. Chez Bresson et Dreyer, sa peur de Dieu et de la mort la place en figure spirituelle. Elle fait preuve de courage en ne se reniant pas. Un focus sur le personnage de Jeanne d'Arc sera d'ailleurs organisé lors de la prochaine édition de *War On Screen*.

Une séance organisée en partenariat avec



LE COURAGE COMME LIGNE DE CONDUITE SYDNEY GALLONDE,

PRODUCTEUR DÉLÉGUÉ ET PDG, MAKE IT HAPPEN STUDIO



INTERVENANTE :
SYDNEY GALLONDE, PDG, PRODUCTEUR DÉLÉGUÉ,
MAKE IT HAPPEN STUDIO

Sydney Gallonde connaît bien Série Series puisqu'il était venu à Fontainebleau présenter la série *Une Chance de trop*. Cette année, Marie Barraco l'a invité à venir évoquer son parcours et partager avec les festivaliers sa vision du courage. Mais l'invitation reçue, la première question qui lui est venue à l'esprit était : « Suis-je vraiment courageux ? ».

LE COURAGE DE SE JETER À L'EAU

Avant de pouvoir se poser cette question, ou tout du moins d'y apporter une réponse, il est nécessaire de définir la notion même de courage. Pour ce faire, Sydney Gallonde utilise une métaphore : « lorsqu'on se jette à l'eau, ce n'est qu'à partir du moment où l'on se rend compte que l'eau est froide qu'on réalise qu'on a été courageux ». Ainsi, Sydney Gallonde ne sait pas s'il a été courageux : il s'est simplement « jeté à l'eau ».

Sydney Gallonde a grandi à Toulouse, élevé avec ses trois frères et sœurs par sa mère d'origine haïtienne, l'image même du courage. Il a eu la chance d'avoir la télévision dans sa chambre et a passé son enfance les yeux rivés sur le petit écran. « C'était mon hublot sur le monde », confie-t-il. Il réalise, après toutes ces années de téléphagie, qu'il « parle couramment télé » et décide de travailler dans ce domaine.

Il se jette à l'eau et monte à Paris en 2003 sans savoir vraiment ce qu'il veut faire. Il s'imagine, dans un premier temps, comédien, puis animateur télé ou scénariste. Ses ambitions sont encore floues. Il ne sait qu'une chose : qu'il veut raconter des histoires. Ne serait-ce que parce qu'il adorait lui-même écouter des histoires. Mais comment rentrer dans un domaine professionnel aussi gardé que celui de la télévision lorsqu'on ne dispose d'aucune expérience, introduction ou formation ?

Les rencontres vont s'enchaîner. Sydney Gallonde sympathise avec Dominique Delpont, producteur exécutif d'Emmanuel Chain. Il monte en grade dans une société de production sous l'aile de Jean-Pierre Dusséaux, qui lui mettra le pied à l'étrier. Il produit une première série pour M6 – *Victoire Bonnot* – avec Valérie Damidot (une nouvelle très belle rencontre) dans le rôle-titre.

Il lui aura fallu seulement cinq ans pour passer de son poste de standardiste à celui de producteur. Sydney Gallonde admet qu'il a eu beaucoup de chance, mais il a surtout eu le courage de la saisir. Beaucoup de personnes ont cru en lui, il ne lui restait plus qu'à leur prouver qu'ils avaient eu raison.

Lorsque Sydney Gallonde se lance enfin, tête baissée, dans la fabrication d'une première série, il se rend compte que le métier est en fait rempli de personnes courageuses. À commencer par les scénaristes qui osent mettre sur une page blanche une histoire qu'un producteur, un diffuseur, un réalisateur ou un comédien risquent de remettre en question. Les scénaristes ont ce double courage de se mettre à nu et d'accepter que leur travail puisse être questionné, modifié.

Toute personne qui se lance dans la fabrication d'une œuvre artistique doit avoir le courage d'accepter les remarques et les envies des autres, de s'adapter. Sydney Gallonde nous rappelle que « comme dans la vie, on ne peut jamais faire les choses tout seul » et que toutes les aventures humaines ou artistiques sont avant tout des aventures collaboratives.

... IL FAUT ÊTRE FOU...

Victoire Bonnot a rencontré un certain succès, mais Sydney Gallonde n'avait pas le luxe de pouvoir se reposer sur ses lauriers. Il devait trouver le courage de recommencer, ce qui est encore plus difficile lorsqu'on a été confronté à toutes les problématiques qui entourent la fabrication d'une série télévisée. Remettre le pied à l'étrier, « se lancer dans une nouvelle aventure lorsqu'on connaît toutes les difficultés qui nous attendent demande plus que du courage. Il faut être fou » ! Pour ne pas baisser les bras, Sydney Gallonde n'oublie jamais la chance qu'il a « d'être payé pour rêver et faire rêver ». Peu de temps après *Victoire Bonnot*, Sydney Gallonde a réussi ce que beaucoup ont appelé un « joli coup de bluff ». Il a réussi et, d'une certaine manière, a eu le courage de convaincre, sans parler un mot d'anglais, Harlan Coben – auteur de nombreux best-sellers traduits dans le monde entier et surnommé « le

maître des nuits blanches » – de lui faire confiance. L'écrivain accepte de rencontrer ce tout jeune producteur venu de nulle part. « Tout ce que je touche se transforme en or », lui rappelle Harlan Coben, « je ne veux pas seulement que tu me fasses une série, je veux que ce soit LA série, que ce soit un énorme succès ». Sydney Gallonde se rend compte qu'il doit aller au bout de son bluff. Il prend son courage à deux mains et se lance dans la production de la série *Une Chance de trop*. Le succès est au rendez-vous. La série est un événement.

Cette collaboration rêvée se poursuit par une deuxième série, *Juste un regard*, une nouvelle adaptation d'un roman de Harlan Coben, diffusée sur TF1 depuis le mois de juin. Sydney Gallonde réalise que cette deuxième aventure est encore plus difficile que la première. « Je me rendais compte que tout le monde m'attendait au tournant ».

TOUT NE SE TRANSFORME PAS EN OR

Le premier épisode de *Juste un regard* est diffusé un jeudi soir. Le vendredi matin, les résultats tombent : l'audience est bonne, mais moins que celle d'*Une Chance de trop*. Le deuxième épisode est diffusé. L'audience baisse légèrement. Juste un regard n'a visiblement pas eu sur le public le même impact qu'*Une Chance de trop*. Quelle en est la raison ?

Sydney Gallonde n'a pas encore la réponse. Il sait seulement qu'il est fier de cette série ; fier qu'Harlan Coben et TF1 lui aient fait confiance une deuxième fois. Il sait également qu'il doit retrouver du courage pour « se remettre à cheval » car s'il connaît la recette pour fabriquer une série, il ne connaît pas encore la recette du succès. Harlan Coben avait tort : « *tout ne se transforme pas en or* ».

Il lui faut trouver le courage de tenir. Aujourd'hui, PDG d'une société de production, il a conscience que beaucoup de personnes comptent sur lui, ont confiance en lui. Il faut tout faire pour respecter cette confiance. « Et c'est là qu'il faut être courageux, car il y a un million de bonnes raisons pour tout arrêter ». Le courage, Sydney Gallonde le puise finalement chez les autres, chez les personnes qui l'accompagnent dans ses projets. Beaucoup de personnes pensent qu'il a une bonne étoile, alors qu'en fait, sa véritable chance est d'être entouré de personnes formidables et bienveillantes.

UN PARCOURS PARSEMÉ DE BELLES RENCONTRES

Le parcours de Sydney Gallonde est parsemé de belles rencontres. Emmanuel Chain est la première personne qui lui a apporté la confiance nécessaire pour « faire son trou » dans le monde télévisuel. Sydney Gallonde a simplement eu le courage de l'aborder et de lui dire : « je veux faire de la télévision ». « Non » lui répond le journaliste, « on dit 'je veux faire quelque chose à la télévision'. Reviens me voir avec un vrai projet professionnel et je prendrai le temps de t'écouter ». Sydney Gallonde sait que sa principale force est la « tchatte ». Il décide de devenir hôte d'accueil.

Sydney Gallonde a donc débuté au standard téléphonique et à l'accueil sur une chaîne de télévision, puis en servant le café aux invités. Mais le poste qu'il occupe est en fait une véritable « tour de contrôle » et il a, pendant un an, la chance d'avoir ainsi accès à une formation accélérée au métier. Mais il ne compte pas s'arrêter là. Pour se sentir exister, Sydney Gallonde a besoin d'avoir des objectifs ; une ambition qu'il résume ainsi : « Si on m'ouvre le poulailler, je ne rentre pas pour manger les poules, je les élève, je les fais pondre, je vends les œufs au marché et je deviens fermier ».

D'AUTRES RÊVES, D'AUTRES AMBITIONS

Sydney Gallonde est conscient qu'il ne peut pas rester hôte d'accueil toute sa vie. Il a d'autres rêves, d'autres ambitions, mais tout est encore trop flou. Il décide donc de se remettre en question, ce qui, avoue-t-il, demande une certaine dose de courage. Ne sachant pas ce qu'il veut – ou peut – faire à la télévision, il devient « une éponge » et côtoie « ceux qui savent ».

SERIES STORIES

UNE JOURNÉE AUTEURS-PRODUCTEURS

Cette année, Série Series a lancé « Series Stories », une initiative parrainée par la Région Île-de-France, visant à soutenir la recherche et le développement en matière de création de séries. Durant une journée – le vendredi 30 juin - dédiée au couple auteur-producteur, une soixantaine de professionnels ont bénéficié d'un programme sur mesure de masterclasses, tables rondes et ateliers. L'objectif étant de créer un espace privilégié dédié à la recherche, favorisant les échanges et les rencontres entre auteurs et producteurs européens pour faire émerger de nouveaux projets et initier de nouvelles collaborations.

Le matin, les participants ont pu assister à une masterclass inspirante de la productrice britannique Ruth Caleb, et prendre part à une discussion sur « l'expérience séries », orchestrée par Nicola Lusuardi, qui a invité des auteurs à partager leur expérience (comptes rendus des deux rencontres à lire dans les pages suivantes).

L'après-midi, trois ateliers en petit comité, ou « Creative Vision Workshops », ont été organisés avec notre partenaire MediaXchange :

- Quelles nouvelles opportunités le développement international de la fiction ouvre-t-il aux auteurs ?
- Comparaison des approches européenne et nord-américaine du développement.
- Le développement du rôle du réalisateur au sein de l'équipe de création.

Avec le soutien de



MEDIA XCHANGE

L'EXPÉRIENCE SÉRIES



ANIMÉ PAR :
NICOLA LUSUARDI, CONSULTANT, SCRIPT DOCTOR

INTERVENANTS :
ANNA FREGONESE, SCÉNARISTE
FRIDA HALLBERG, RESPONSABLE MANUSFABRIKEN
MICHAL KWIECIŃSKI, PRODUCTEUR, AKSON STUDIO
IGOR BREJDYGANT, SCÉNARISTE

« L'expérience séries » est un vaste sujet, difficile à définir. Nicola Lusuardi se propose toutefois de partager son point de vue sur cette expérience, qui s'appuie sur un paradigme spécifique, très différent des autres types d'approches narratives.

CONTINUUM NARRATIF ET ART DU TEMPS

Les nouvelles séries télévisées contemporaines sont très éloignées de leurs ancêtres des années 70 et 80. Elles font preuve d'une nouvelle complexité narrative et utilisent désormais le temps comme une opportunité créative. Les anciens modèles étaient axés sur un principe de répétition, alors que dans le nouveau paradigme sériel, la variation est privilégiée, épisode par épisode ou saison par saison.

L'expérience sérielle s'appuie sur une sorte de continuum narratif. Elle est désormais envisagée comme un film de très longue durée et non plus comme l'accumulation d'épisodes indépendants. Nicola Lusuardi fait observer que les séries les plus réussies évoluent en continu, saison après saison. Chaque nouvelle saison remet en question le concept de la saison précédente, en modifie le point de vue. Les séries privilégient l'imprédictibilité, pour le plus grand plaisir des spectateurs.

À l'image du temps réel, la temporalité sérielle est interminable. La satisfaction ressentie par le spectateur lorsqu'il suit une série saison après saison est telle que l'idée même d'une fin lui est insupportable. Nicola Lusuardi évoque les débats qui ont suivi les derniers épisodes de séries comme *Lost* ou *How I Met Your Mother*, nécessairement décevants. C'est ainsi que l'auteur qui se lance dans le développement d'une série, avec

l'espoir de la voir se prolonger sur plusieurs saisons, ne doit jamais penser à la fin de son récit. Sa principale mission est de rendre chaque nouvel épisode de plus en plus intéressant et sexy, d'explorer les possibilités infinies que lui offre son concept d'origine.

Pour le spectateur, l'expérience sérielle se déploie sur plusieurs années de sa vie. La série l'accompagne, vieillit avec lui. Et l'expérience qu'il a ressentie en suivant religieusement une série est si profonde qu'aucune fin ne sera acceptable. C'est probablement pour cette raison que David Chase a décidé de terminer sa série *Les Soprano*s avec un dernier épisode pour le moins équivoque (on ne sait pas si son héros est mort ou vivant). Il a tout simplement refusé de clore la série.

LES TROIS GRANDES ÉTAPES DU DÉVELOPPEMENT D'UNE SÉRIE
Nicola Lusuardi distingue trois grandes étapes dans le développement des séries. Beaucoup plus complexe que ce qui est exigé pour la création d'un film sur grand écran, ce développement peut, pour certains créateurs, devenir une expérience absolument traumatisante que Nicola Lusuardi va jusqu'à comparer à une sorte de calvaire. Car le processus peut être long... très long. Il peut être, par ailleurs, émaillé de conflits, d'embûches et de difficultés qui peuvent paraître parfois insurmontables.

1. L'ÉLABORATION DU CONCEPT

La première étape est le développement du concept. Toute création d'une nouvelle série commence d'abord par l'élaboration du concept, lequel devra être présenté à un diffuseur potentiel. Cette première étape est essentielle puisqu'elle est celle qui permettra à l'auteur/créateur de vendre son idée centrale. Or, le paysage audiovisuel européen est très divers et une idée ne peut pas être vendue de la même façon à tous les diffuseurs. Ainsi, de nombreuses chaînes (c'est le cas notamment de Netflix) demandent un pitch court faisant moins de cinq pages, un exercice particulièrement difficile. D'autres diffuseurs demandent un pilote et une bible. L'année dernière, Nicola Lusuardi a eu la chance d'être sélectionné lors d'un appel d'offres lancé par HBO. Les représentants de la chaîne ont demandé aux différents participants de synthétiser leur concept en deux ou trois phrases. Le texte ne devait pas dépasser trois lignes ! Dans ce domaine, ce fut l'expérience la plus extrême à laquelle Nicola Lusuardi a été confronté.

Beaucoup d'auteurs négligent cette première étape. Pourtant, pour être en capacité de présenter un concept en si peu de mots, il faut en avoir une connaissance complète, quasiment intime, car chaque idée, beaucoup de créateurs l'oublient, est un monde en soi. Ainsi, même rapidement exposé, un concept doit ouvrir sur une multitude de possibilités à explorer.

2. ÉCRIRE LA PREMIÈRE SAISON

Si l'auteur a de la chance, un diffuseur acceptera son projet et il doit alors se lancer dans l'écriture de la première saison. C'est la seconde étape du développement, la plus difficile, celle dans laquelle le créateur rencontrera le plus d'obstacles. Fort de son expérience, Nicola Lusuardi a identifié deux obstacles principaux. Le premier est purement « technique ». L'auteur doit trouver un langage commun avec ses partenaires, notamment son producteur et son diffuseur. Bien souvent, les intéressés ne partagent pas la même définition de ce qu'est une dramaturgie. Le second obstacle, plus difficile à surmonter, est lié à l'identité de la série telle qu'elle est perçue par les différentes parties prenantes. Pour le diffuseur, par exemple, cette identité doit refléter celle de la chaîne. Les chaînes de télévision sont devenues des marques et l'auteur, lorsqu'il se lance dans l'écriture de sa série, doit impérativement prendre en compte l'image de marque de la chaîne pour laquelle il travaille.

3. APRÈS LA DIFFUSION

La troisième étape intervient après la diffusion de la première saison. L'auteur est alors confronté au développement d'une nouvelle saison. C'est ici que l'expérience série prend tout son sens, les auteurs étant amenés à cohabiter pendant plusieurs années avec les personnages qu'ils ont créés.

Nicola Lusuardi invite les intervenants à partager leurs points de vue et méthodes. De l'expérience solitaire à la *writers' room*, du *showrunning* à la direction d'écriture, de l'intervention ponctuelle sur l'écriture d'une série à la création portée de bout en bout... autant d'expériences différentes du métier d'auteur.

CA N'EST JAMAIS PARFAIT

Anna Fregonese avoue que pendant longtemps, elle a rêvé de trouver le processus créatif parfait, celui qu'elle pourrait déployer quel que soit le projet. Elle était naïve et a compris depuis que chaque expérience était différente et qu'il n'existait pas de processus magique. Le scénariste n'a d'autre choix que de se remettre en question à chaque nouveau projet.

Anna Fregonese évoque, pour appuyer son propos, une des premières séries sur laquelle elle a travaillé. L'intrigue suivait les tribulations d'une famille nombreuse (7 enfants). Comme la tradition le voulait, elle s'est lancée avec son co-auteur dans la rédaction d'une bible. L'exercice s'avéra particulièrement fastidieux, voire extrêmement ennuyeux. Anna Fregonese décide de changer son fusil d'épaule et se lance dans l'écriture d'un « journal intime » (celui de la mère de famille) d'une centaine de pages illustrant l'arche narrative de la première saison. C'est ce document qu'elle présente à différents diffuseurs, convaincue toutefois qu'aucune chaîne n'acceptera de lire un projet de 100 pages. Ceci d'autant plus que beaucoup de diffuseurs demandent à lire un synopsis de moins de cinq pages. Heureusement, elle avait tort et le projet a trouvé un diffuseur, très rapidement d'ailleurs. L'originalité de la démarche avait été payante. Le processus de développement doit donc être adapté à la nature du projet.

Anna Fregonese évoque ensuite la série d'animation *Max & Maestro*, présentée à Série Series lors d'une séance destinée aux enfants. Elle n'est pas à l'origine de la série mais a endossé le rôle de directrice d'écriture. Rapidement, aux toutes premières étapes de l'écriture, elle réalise qu'elle ne pourra pas assumer seule l'écriture des 52 épisodes de 13 minutes. Il est donc décidé de constituer une *writers' room* composée de 10 scénaristes. 9 mois ont été dévolus à l'écriture.



MANUFACTURE DE SCRIPT

Frida Hallberg évoque une nouvelle expérience mise en place récemment en Suède, dans la ville de Göteborg. D'après son expérience, la plupart des projets de série ne dépassent jamais la première étape de développement. Créé en octobre 2016, Manusfabriken (manufacture de scripts) est un lieu de rencontre et de travail dédié aux scénaristes. L'objectif premier était de briser l'isolement dont souffrent la plupart des auteurs et de leur permettre de se regrouper dans un lieu unique et convivial. L'association accueille aujourd'hui huit des scénaristes les plus côtés en Suède. La démarche se veut avant tout collaborative. À travers Manusfabriken, les scénaristes partagent leurs expériences et leurs connaissances. Les auteurs peuvent collaborer sur des projets existants ou en initier de nouveaux. Les projets développés appartiennent entièrement aux scénaristes qui sont libres de s'associer aux producteurs de leur choix.

Frida Hallberg est convaincue que l'écriture d'un bon scénario doit s'appuyer sur un processus collaboratif. Ainsi, l'association permet à un scénariste de partager le projet sur lequel il travaille avec ses pairs, de recueillir leur avis, de solliciter leur aide. Qui mieux qu'un scénariste pour juger de la qualité d'une série ? Manusfabriken a permis de créer, en Suède, une « communauté de scénaristes ».

LA CRÉATION N'A RIEN DE DÉMOCRATIQUE

Michal Kwieciński salue la démarche développée en Suède. Le principe de collaboration entre scénaristes lui semble intéressant, toutefois, il tient à rappeler que la création n'est pas un processus démocratique. Producteur depuis 27 ans en Pologne (il est le premier producteur indépendant du pays), il a vu son métier évoluer au fil des ans. Aujourd'hui, il estime que son rôle est, principalement, de protéger les auteurs.

En effet, lorsqu'un projet est vendu à une chaîne, le scénariste se trouve confronté à une armée de décideurs, tous payés pour donner leur opinion sur les scénarios en cours de développement. Les diffuseurs sont toujours tentés d'intervenir dans le processus créatif et ne se l'interdisent que très rarement. Michal Kwieciński joue donc un rôle de rempart

contre l'interventionnisme forcé des chaînes. La plupart du temps, les scénaristes n'ont pas besoin d'aide. Un producteur a donc pour fonction de défendre le talent de ses auteurs, de créer un environnement protecteur au sein duquel ils pourront s'exprimer librement.

Nicola Lusuardi ne peut qu'abonder dans son sens. L'art, effectivement, n'est pas démocratique. C'est la raison pour laquelle la fonction de *showrunner* a été inventée. Le développement d'une série doit pouvoir s'appuyer sur un créateur unique, capable de superviser la totalité du processus créatif et de faire face aux diffuseurs.

L'ÉTRANGE DICTATURE DE L'AUDIENCE

Igor Brejdygant souhaite revenir sur la question d'identité, abordée précédemment. Contrairement à Netflix, les chaînes polonaises n'ont aucune identité et si elles en ont une, elles en changent tous les jours. Le plus grand obstacle auquel il fait face aujourd'hui en tant que scénariste est le soi-disant « goût du public », l'attente des spectateurs. L'audience est devenue absolument prioritaire et les chaînes ne cessent de mesurer la satisfaction des spectateurs, considérés avant tout comme des clients. Beaucoup de projets sont aujourd'hui développés pour une cible spécifique, ce qui ne peut que brimer la créativité.

Nicola Lusuardi termine cette *masterclass* sur une note positive. Le paysage audiovisuel européen a évolué. Aujourd'hui, de nouveaux diffuseurs insufflent un vent nouveau dans le monde de séries et le système est désormais capable d'absorber de nouvelles idées, de nouveaux concepts de séries, plus aventureux et plus imprévisibles.

PRODUIRE DES FICTIONS À LA BBC ET TENTER DE CHANGER LE MONDE

RUTH CALEB, PRODUCTRICE (ROYAUME-UNI)



INTERVENANTE :
RUTH CALEB, PRODUCTRICE

ANIMÉ PAR :
TONE C. RØNNING, PRODUCTRICE FICTION
ET COPRODUCTIONS INTERNATIONALES, NRK

Cette année, Ruth Caleb, l'une des productrices anglaises les plus influentes, a fait l'honneur à Série Series de donner une *masterclass* dans le cadre de la journée Series Stories. Les échanges ont permis de mieux connaître une des grandes voix de la BBC, une femme courageuse, attirée par le risque. Ruth Caleb a su démontrer, au cours de sa carrière, qu'aucun sujet ne lui faisait peur et que la fiction est un outil précieux pour aborder et tenter de faire changer le monde, dans toutes ses dimensions, dans toute sa complexité.

UN SANS FAUTE

Ruth Caleb voulait, à l'origine, devenir actrice. L'idée de devenir productrice ne lui avait pas traversé l'esprit. Son père a essayé de la décourager et tenté de lui faire comprendre que si elle n'allait pas à l'université, elle le regretterait toute sa vie. Si son père n'avait pas essayé de la convaincre, elle serait probablement allée à l'université pour suivre des cours en politique ou d'économie. Mais Ruth Caleb a un tel esprit de contradiction qu'elle décide, à l'âge de 18 ans, d'intégrer une école d'art dramatique pour poursuivre son rêve.

Elle réalise, assez rapidement, qu'elle n'a probablement pas le talent requis pour triompher sur les scènes londoniennes ou au cinéma. Toutefois, si elle quitte l'école, les cours qu'elle a suivis lui ont montré une autre voie. Ruth Caleb décide que si elle ne devient pas actrice, elle se lancera dans la politique. Les deux métiers lui semblent très proches.

Elle abandonne toutefois aussi ce projet et décide de devenir réalisatrice, ou tout du moins scénariste. En 1965, la fiction télévisuelle, notamment sérieuse, en était à ses premiers balbutiements. La BBC régnait, sans concurrence aucune, sur le domaine et produisait plus de 400 heures de fiction par an. Par chance, Ruth Caleb apprend que la chaîne recrute des stagiaires

d'été. Elle rejoint la BBC trois semaines après son entretien d'embauche et commence au plus bas de l'échelle, au sein du service de production, en ayant toujours à l'esprit que ce premier poste dans la production n'est qu'une étape dans sa carrière de future réalisatrice.

Ruth Caleb précise qu'à l'époque personne ne voulait travailler dans le département dédié aux séries télévisées, jugées trop populaires. C'est pourtant au sein de celui-ci qu'elle occupera son premier poste, celui d'« assistant floor manager », l'équivalent d'un assistant de production. Elle rejoint une petite équipe de trois personnes constituée d'un réalisateur, de son assistant et d'un producteur exécutif. Elle va peu à peu gravir les échelons, évoluant d'un poste d'assistante à celui de productrice déléguée puis de productrice exécutive jusqu'à devenir Directrice de la Fiction pour la BBC Pays de Galles et enfin pour la BBC Londres (la maison mère). Aujourd'hui, elle est revenue à ses premiers amours : la production.

DU PAIN OU DU SANG

La première série produite pour la BBC par Ruth Caleb s'intitulait *Bread or Blood*. À l'origine, la chaîne lui confie le développement d'un projet basé sur *A Shepherd's Life*, un roman écrit en 1910 par William Henry Hudson, écrivain naturaliste connu pour ses livres sur la campagne anglaise. L'intrigue se situe au XIX^{ème} siècle et décrit le quotidien des bergers dans la région du Wiltshire. Ruth Caleb n'est pas emballée. Elle est convaincue que le projet ne lui correspond pas.

Elle est prête à l'abandonner lorsqu'elle lit, dans le roman, deux courts paragraphes sur les « *swing riots* », le soulèvement des travailleurs agricoles du sud et de l'est de l'Angleterre en 1830. Réduits à la pauvreté par les propriétaires terriens, les ouvriers agricoles ont mis le feu à la campagne. Ils portaient des étendards sur lesquels était inscrit : « du pain ou du sang ». Ruth Caleb réalise que c'est ce genre de sujet qu'elle veut aborder dans ses fictions. Cet épisode peu connu de l'histoire anglaise sera raconté dans une courte série en cinq épisodes.

Car Ruth Caleb a toujours été attirée par les projets risqués et dangereux. Le deuxième exemple qui lui revient en mémoire, lorsque l'on l'interroge sur sa carrière, est la fiction *Care*, qu'elle produit en 2000 pour la BBC Pays de Galles. L'histoire est basée sur des faits réels. Ruth Caleb lit dans un journal l'histoire d'un agent de police ayant attaqué en justice les journaux locaux pour diffamation après avoir été accusé de viol sur mineur. Le policier en question avait obtenu gain de cause et la cour de justice avait ordonné que la somme de 500 000 livres sterling lui soit versée. Six mois après le verdict, un jeune homme, une des victimes ayant témoigné lors du procès, se donne la mort. Ruth Caleb sait d'instinct que cette histoire mérite d'être racontée. Les pourparlers avec la BBC furent longs et ardues. La chaîne refuse de produire un documentaire de peur d'être également attaquée en justice, mais accepte finalement, après plusieurs années d'échanges continus, que ce terrible fait divers soit adapté sous forme de fiction. Elle impose que les noms des lieux et des personnes soient changés.

Care a été diffusé en 2000 et a remporté de nombreux prix. Le téléfilm a été suivi par plus de 6 millions de téléspectateurs, un résultat auquel la chaîne ne s'attendait pas du tout. Ruth Caleb a reçu, peu après la diffusion, beaucoup de témoignages émouvants de personnes ayant été victimes de viols dans leur enfance. *Care* a démontré que la fiction est aussi efficace que le documentaire pour transmettre des idées sur le monde et

susciter la réflexion. Ruth Caleb indique qu'en 2016, le policier a été traduit en justice pour les faits qu'il avait commis quarante ans auparavant. La cour l'a reconnu coupable de viol sur mineurs et il a été incarcéré. Il s'est suicidé en prison.

La majorité des fictions produites par Ruth Caleb pour la BBC sont inspirées de faits réels (ce qu'elle appelle des « *factual dramas* »). Aucun sujet ne lui fait peur. En 2009, elle produit *A Short Stay in Switzerland*, un téléfilm évoquant l'euthanasie. Le développement a été extrêmement long et s'est étendu sur plusieurs années. La BBC a rejeté plusieurs versions successives du scénario, car elle les jugeait trop partisans. En effet, l'histoire racontée par Frank McGuinness, le scénariste, était très « pro-euthanasie ». Ruth Caleb a tenté, en vain de convaincre la chaîne que l'histoire reflétait le point de vue de l'auteur. La BBC n'a rien voulu entendre et a obligé le scénariste à rajouter des scènes afin que tous les points de vues sur l'euthanasie soient représentés. Le téléfilm, lors de sa diffusion sur BBC 1, a battu les records d'audience et a permis d'ouvrir le débat en Angleterre.

PANIC ROOM

Dire que Ruth Caleb n'a peur de rien est un euphémisme. En 2004, elle produit *England Expects*, un téléfilm en deux parties sur le milieu des hooligans et des mouvements d'extrême droite anglais. Le film est une charge virulente et sans concessions contre le racisme et rappelle les longs métrages d'Alan Clarke dans les années 80.

La réaction de l'extrême droite aura été particulièrement virulente. Le scénariste et l'acteur principal sont menacés publiquement. Ruth Caleb fait l'objet d'attaques antisémites dans la presse ultra nationaliste. Les menaces vont si loin, qu'elle est obligée d'aménager une « *panic room* » (pièce de sécurité ou chambre forte) dans son appartement. La BBC ira jusqu'à retirer sa photo d'internet pour assurer sa sécurité.



OSER L'IMPROVISATION

Ruth Caleb avoue également son penchant pour les fictions improvisées à très petit budget. Ce goût est né lorsqu'elle travaillait pour la BBC Pays de Galles. Alors qu'elle s'était donnée pour mission de promouvoir les réalisateurs et les acteurs gallois, la plupart des projets de fiction qu'elle présentait à la BBC Londres étaient refusés, souvent pour des raisons absolument fallacieuses (l'accent des acteurs gallois, l'absence de soi-disant « grands réalisateurs »). Ruth Caleb dénonce une forme de racisme culturel insidieux vis-à-vis des Gallois. Pourtant, elle rappelle que le Pays de Galles a offert à la Grande-Bretagne certains de ses plus grands acteurs : Richard Burton, Michael Sheen, Anthony Hopkins, pour ne citer qu'eux.

Un jour, Ruth Caleb fait la connaissance de Ceri Sherlock, jeune metteur en scène, à l'Opéra national d'Écosse. Celui-ci n'a jamais travaillé pour le cinéma ou la télévision. Il a imaginé l'histoire de *Dafydd*, un jeune prostitué de 16 ans originaire du sud du Pays de Galles. L'intrigue se déroule à Amsterdam et il tient à ce que tous les dialogues soient en langue galloise. Le sujet est risqué, très éloigné des fictions galloises traditionnelles, et c'est donc tout naturellement que Ruth Caleb tombe amoureuse du projet. Elle lutte pour trouver des financements, en vain. Refusant de baisser les bras, elle demande à Ceri Sherlock de lui écrire un court synopsis, sans dialogue. Elle part avec une équipe très réduite de 7 personnes à Amsterdam. Le téléfilm est entièrement improvisé et tourné, en gallois, en quelques jours. Le tournage de *Dafydd* sera pour Ruth Caleb une de ses plus belles expériences. Elle réalise que l'on peut faire de la fiction de qualité avec très peu d'argent. Elle a parfaitement conscience qu'elle parle aujourd'hui devant une assemblée composée essentiellement de scénaristes. Il n'en demeure pas moins qu'elle est, depuis, une farouche partisane de l'improvisation. À partir de *Dafydd*, elle produira plusieurs fictions improvisées, la majorité étant réalisée par des réalisateurs issus du documentaire, toutes avec des budgets minuscules.

En 2000, Ruth Caleb produit *Nice Girl*, la première fiction réalisée par Dominic Savage, à l'époque un jeune documentariste. Le film est tourné en deux semaines avec, une fois de plus, un très petit budget et des dialogues en grande partie improvisés.

Diffusé sur BBC Two, *Nice Girl* rencontre un immense succès et sera récompensé par la British Academy of Film and Television Arts (BAFTA).

Peu de temps après, Ruth Caleb produit *Last Resort* de Paweł Aleksander Pawlikowski, un réalisateur polonais également issu du monde du documentaire. L'histoire a été improvisée en partie pendant le tournage. À l'origine, l'intrigue qu'il présente à Ruth Caleb suit Tanya, une jeune femme russe venue à Londres pour épouser un Anglais. Lorsqu'elle arrive en Angleterre, l'adresse que lui a donnée son futur époux n'existe pas. Abandonnée, seule et sans argent, elle devient femme de ménage pour un chauffeur de taxi. Paweł Aleksander Pawlikowski n'est pas satisfait, il décide quelques semaines avant le tournage de modifier son histoire. Désormais, son héroïne a un fils et elle est venue en Angleterre pour demander l'asile politique. Une semaine plus tard, il revient avec encore une nouvelle version dans laquelle la jeune femme russe sombre dans la pornographie. Le tournage est lancé et Paweł Aleksander Pawlikowski l'interrompt au bout de deux semaines. Il passe plusieurs jours en salle de montage et décide qu'il a en fait envie de réaliser un thriller. Le tournage reprend. Il est interrompu à nouveau au bout d'une semaine. Paweł Aleksander Pawlikowski décide que *Last Resort* ne sera plus un thriller, mais une histoire d'amour. Le tournage est repris pendant deux semaines. Au final, le film, pourtant produit à l'origine pour la télévision, fera le tour des festivals de cinéma et gagnera de nombreux prix.

Ruth Caleb est convaincue que l'improvisation est un outil prodigieux. Elle donne à l'acteur une place essentielle dans le processus artistique. Elle lui permet de déployer plus librement son imagination et ses qualités personnelles. L'improvisation, par ailleurs, peut être utilisée pour tous les types de fictions, même pour celles dont le sujet semble s'y prêter le moins. Ainsi, le scénario de *The Other Boleyn Girl* (2003) – reconstitution historique de la vie de Mary et Anne Boleyn, deux sœurs de la cour de Henri VIII d'Angleterre qui entretiennent une rivalité fratricide afin de se disputer les faveurs du roi – a été entièrement improvisé par les acteurs lors d'un *workshop* de quatre semaines supervisé par la réalisatrice, Philippa Lowthorpe.



LE SCÉNARISTE COMME MENTOR

Toutefois, Ruth Caleb sait que quel que soit le degré d'improvisation ou la taille du budget, la BBC accepte de financer des projets uniquement s'ils sont soutenus et portés par un scénariste connu. Elle a donc pris l'habitude de faire appel à des créateurs reconnus qu'elle associe non pas en qualité de scénariste, mais plutôt en tant que mentor.

Ce fut le cas, par exemple, pour *Tomorrow la Scala*, qu'elle produit en 2002. Ruth Caleb rencontre Francesca Joseph venue lui présenter huit projets de fiction. Aucun projet ne la convainc. Toutefois, au cours de la conversation, Francesca Joseph lui raconte qu'elle a, dans le passé, mis en scène un opéra – *Sweeney Todd* de Stephen Sondheim – dans une prison de haute sécurité. Des chanteurs professionnels tenaient les rôles principaux et les chœurs étaient interprétés par des détenus, la majorité condamnés à perpétuité. Après la représentation, les chanteurs avaient cuisiné les plats préférés de chacun des détenus ayant participé au spectacle.

Cette histoire pique immédiatement la curiosité de Ruth Caleb qui y voit un magnifique sujet pour une fiction. Elle y voit surtout l'occasion d'improviser une comédie musicale, ce qui n'avait jamais été fait auparavant. Il est décidé de tourner dans une véritable prison et de confier certains rôles à des détenus. Elle s'empresse de présenter un pitch à la BBC qui refuse en bloc le projet le jugeant, malgré un budget minuscule de 150 000 livres sterling, trop risqué.

Ruth Caleb prend alors contact avec Paul Abbott, un des scénaristes les plus en vue en Grande-Bretagne. Elle est consciente qu'elle ne dispose pas du budget nécessaire pour le rémunérer à sa juste valeur. Toutefois, elle arrive à le convaincre de s'associer au projet. Paul Abbott n'interviendra pas en tant que scénariste à proprement parler (les dialogues seront en grande partie improvisés), mais plutôt en tant que superviseur, en tant que mentor. Ruth Caleb présente le même pitch à la BBC, mais cette fois-ci, avec le nom de Paul Abbott au générique, la chaîne valide le projet.

Ruth Caleb aura travaillé plus de 50 ans pour la BBC, une organisation qu'elle aura appris à aimer et dont elle a partagé toutes les valeurs. Attirée essentiellement par la controverse et les sujets difficiles, elle est consciente qu'elle n'aurait jamais pu produire le type de fictions qu'elle aimait sans le soutien de

la BBC. Elle n'aurait pas pu le faire non plus sans le soutien de scénaristes exceptionnels.

Ruth Caleb est convaincue que les projets, notamment les séries, qui ont le privilège d'être soutenus par un auteur, dans tous les sens du terme, ont plus de chance de voir le jour. C'est encore le cas à la BBC aujourd'hui, la télévision publique ayant toujours privilégié les auteurs. Un scénariste côté arrivera toujours à vendre son projet, quel que soit le sujet.

Il n'en demeure pas moins que la relation entre un scénariste et un producteur peut s'avérer difficile (beaucoup moins toutefois que celle entre un scénariste et un réalisateur). Ruth Caleb s'est toujours évertuée à créer les meilleures conditions pour qu'un auteur puisse s'exprimer le plus librement possible. Un producteur peut être tenté d'apporter quelques modifications à un scénario, d'orienter l'auteur. Certaines demandes sont d'ailleurs tout à fait légitimes. Quoi qu'il en soit, Ruth Caleb demeure convaincue qu'un producteur doit intervenir le moins souvent possible. Son rôle consiste essentiellement à s'assurer que le scénariste s'exprime avec son cœur et ses tripes.

OÙ EST LE GOÛT DU RISQUE ?

Ruth Caleb évoque sa carrière avec une certaine nostalgie. Elle n'est pas convaincue qu'elle serait aujourd'hui capable de produire des œuvres comme *Care*, *England Expects* ou *Last Resort*. Les diffuseurs ont aujourd'hui plus de réticences à prendre des risques. Les chaînes de télévision, y compris la BBC, ont les yeux rivés sur les audiences et ont donc tendance à privilégier certains genres, plus faciles, comme le thriller. Ces deux dernières années, elle a travaillé sur le développement d'une série dénonçant les abus sexuels sur mineurs dans l'Église catholique. La presse a eu vent du projet et un journal a publié un article intitulé : « la BBC attaque le pape ». Il n'en a pas fallu plus pour que la BBC retire son soutien. La série ne verra probablement jamais le jour.

Force est de constater, toutefois, qu'on retrouve aujourd'hui le goût pour une certaine prise de risques chez de nouveaux acteurs tels que Netflix, Hulu ou Amazon. Et les fictions les plus courageuses produites ces dernières années sont des séries. En conclusion, si Ruth Caleb devait donner un seul conseil aux créateurs (scénaristes, réalisateurs, compositeurs et producteurs) ce serait de toujours rester fidèles aux valeurs qu'ils se sont fixées.



LE CONCLAVE DES DIFFUSEURS

Initié en 2013, le Conclave réunit les directeurs de la fiction des chaînes européennes pour une réunion conviviale et à huis clos, leur permettant d'échanger entre pairs sur les enjeux clés du secteur et de leur profession.

Les diffuseurs ont cette année été encouragés à s'interroger sur la notion de courage et sur la manière dont elle est – ou non – un paramètre essentiel dans leur quotidien professionnel, dans leur trajectoire et dans leurs choix. Cette année encore, deux formules de discussions ont été proposées, afin de répondre au mieux aux envies de chaque participant : une discussion générale, en groupe, sur la problématique du courage ; ou une discussion en plus petit comité autour de cas concrets.

Année après année, le Conclave permet de partager les méthodes de travail et « best practices » de chaque pays représenté autour de la table, et de créer des liens forts entre les diffuseurs européens.

En 2017, pour la troisième année consécutive, le succès du Conclave des diffuseurs a encouragé l'Union européenne de radiodiffusion (UER/EBU) à organiser sa réunion fiction annuelle à Fontainebleau, la veille de Série Series, avec format de rencontre similaire.



PARTICIPANTS 2017 :
 ELEONORA ANDREATTA, ITALIE, RAI
 JOHANNA BERGENSTRÄHLE, SUÈDE, TV4
 MARINA BLOK, PAYS-BAS, NTR
 SYLVIE COQUART-MOREL, BELGIQUE, RTBF
 ANNA CRONEMAN, SUÈDE, SVT
 BRIGITTE DITHARD, ALLEMAGNE, ARD-SWR
 LISELOTT FORSMANN, FINLANDE, YLE
 JANE GOGAN, IRLANDE, RTÉ
 LARS HERMANN, DANEMARK, DR
 WIM JANSSEN, BELGIQUE, VRT ÉÉN
 FEDERICO LLANO SABUGUEIRO, ESPAGNE, RTVE
 LEE MASON, ROYAUME-UNI, CHANNEL 4
 JAN MAXA, RÉPUBLIQUE TCHÈQUE, CZECH TELEVISION
 FRANÇOISE MAYOR, SUISSE, RTS
 SUSANNE MÜLLER, ALLEMAGNE, ZDF
 JACOMIEN NIJHOF, PAYS-BAS, EO
 CHRISTIAN RANK, DANEMARK, TV2
 FANNY RONDEAU, FRANCE, FRANCE2
 TONE C. RØNNING, NORVÈGE, NRK
 SEVDA SHISHMANOVA, BULGARIE, BNT
 MICHELE ZATTA, ITALIE, RAI

LES SÉRIES EN MUSIQUE...

Chaque année, Série Series fait à la musique à l'image la place incontournable qu'elle mérite. Donnant la parole aux compositeurs, partenaires incontournables d'une création ambitieuse, nous donnons vie en live à leurs créations, notamment à travers l'organisation d'un grand concert de musique de séries. Cette année, la soirée-concert a été organisée avec la complicité du Sinfonia Pop Orchestra qui, sous la baguette de Constantin Roult, a interprété avec enthousiasme des génériques de séries, des plus cultes, comme celui d'*Amicalement vôtre*, jusqu'aux plus contemporains, avec un hommage en forme de clin d'œil aux compositeurs

de *The Young Pope* et *Tabula Rasa*, présents dans la salle. Une orchestration et une interprétation enlevées qui ont embarqué professionnels et public présents en nombre au théâtre de Fontainebleau et permis une fois de plus de concrétiser l'importance de la musique dans le processus de création sériel.

Avec le soutien de  Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique



Actes réalisés par
Onciale
Édition, rédaction, multimédia

5 rue Barbette
75003 Paris

T : 01 44 54 55 11

onciale@onciale.fr

Photos Série Series 2017 : © Sylvain Bardin et Philippe Cabaret

Série Series remercie chaleureusement les intervenants, modérateurs, participants, l'ensemble des équipes des séries, les bénévoles et tous ses partenaires sans qui cette aventure ne serait pas possible.

REPLAY SÉRIE SERIES

Pour revoir en vidéo les séances et meilleurs moments de Série Series ainsi que des interviews exclusives des intervenants, rendez-vous sur la web TV Série Series :

www.vimeo.com/serieseries

Retrouvez également les photos de cette édition sur notre site www.serieseries.fr, et restez à l'affût des actualités de Série Series tout au long de l'année sur les Facebook, Twitter, Instagram et LinkedIn.

