

SOMMAIRE

2	Edito
3	LES SÉRIES
	Projections et études de cas
4	A Very English Scandal (Royaume-Uni)
8	Back to Corsica (France)
11	Champion (Belgique)
12	1918-1939 : Les rêves brisés de l'entre-deux-guerres (Allemagne, France, Luxembourg, Belgique)
15	Conspiracy of Silence (Suède)
18	Father's Day (Bulgarie)
21	Liberty (Danemark)
24	Matadero (Espagne)
27	Over la nuit (France)
30	Quartier des banques (Suisse, Belgique)
32	State of Happiness (Norvège)
34	Autres projections
	Ça tourne !
35	The Days the Flowers Bloom (Suède)
36	HP (France)
38	Invisible Heroes (Finlande, Chili)
40	The Lynching (République tchèque)
42	Over Water (Belgique)
44	Jeux d'influence (France)
45	Summer of 68 (Suède)
46	Sakho et Mangane (Sénégal)
49	West of Liberty
	What's Next?
50	Beecham House (Royaume-Uni)
52	Flamant rose (France)
54	The Family (Royaume-Uni, Italie)
55	Lost Luggage (Belgique)
56	Moloch (France)
57	Sherlock '84 (République tchèque)
58	The Minister (Islande)
60	Soil (Belgique)
62	Survivors (Italie)
63	The White Wall (Suède, Finlande)
64	Les B.A. de Série Series
67	Série Series Kids
68	LES DISCUSSIONS
69	Masterclass : Chris Lang
72	Masterclass : Peter Kosminsky
76	Masterclass : Murray Gold
80	One Vision : Walter Iuzzolino
83	Prendre de la hauteur : La représentation des classes sociales dans les séries britanniques
86	Prendre de la hauteur : Les séries télévisées transnationales en Europe
89	Table ronde : BBC, l'exemple européen ?
94	Débat : Diffuseurs publics en Europe, un phare au milieu de la tempête ?
98	Débat SACD : Comment construire l'Europe des séries ?
102	Conclave des diffuseurs
103	Series Stories

ÉDITO

7 ANS, L'ÂGE DE RAISON ?

Depuis 7 ans, avec passion, enthousiasme et conviction, Série Series fait découvrir des séries européennes, terminées ou en cours de production. Notre ambition : que les créateurs européens puissent échanger, apprendre, découvrir, librement et avec enthousiasme, les méthodes et les contenus de leurs homologues aux quatre coins de l'Europe.

En 2018, la sélection - effectuée par l'équipe et le comité éditorial de Série Series - vous a emmenés comme chaque année à travers des productions remarquables, menées par la vision de leurs équipes créatives et des récits authentiques ancrés dans une Europe généreuse, ouverte, et reflet d'une société multiculturelle et qui s'interroge.

Une centaine d'intervenants sont venus en 2018 échanger et partager leurs succès, leurs méthodes, mais également leurs doutes et questionnements. Ces discussions font la richesse

de Série Series et nous sommes heureux de vous donner à les partager à travers ces Actes, qui retranscrivent, nous l'espérons, la substantifique moelle des sessions qui se sont déroulées à Fontainebleau du 26 au 28 juin 2018. Année après année, nos compte-rendus représentent une photographie de la création européenne, ouverts et accessibles à tous. Nous espérons qu'ils vous sont utiles.

Nous sommes fiers du foisonnement créatif que représentent ces 3 jours denses et riches d'autant de perceptions du monde, de visions de la création et de regards sur notre société. Nous sommes fiers de l'enthousiasme que suscitent ces échanges, et qu'ils fédèrent autant de talents que rassemble une unanime envie de raconter et partager avec le public.



LES SÉRIES

S'inscrivant dans un rôle de défricheur et observateur des tendances en termes de création européenne, Série Series propose chaque année un tour d'Europe des séries, avec des projections de séries inédites ou récentes ainsi que des sessions autour de projets en production (*Ça tourne !*) ou en développement (*What's Next?*).

Parce que la création et les créateurs sont au cœur de Série Series, chaque série est présentée par son équipe de création (scénaristes, réalisateurs, producteurs, compositeurs, diffuseurs, acteurs...), qui propose un véritable décryptage des méthodes et du processus de création.

Depuis 4 ans, Série Series facilite également l'exposition des projets à un stade embryonnaire avec *Les B.A. de Série Series*.

Nouveauté cette année, les sessions *Follow Up* ont permis au public et aux professionnels de découvrir le premier épisode des séries présentées l'année précédente alors qu'elles étaient encore en production, afin de suivre les œuvres et les équipes sur le long terme.

Enfin, avec la naissance de Série Series Kids, un nouvel écrin a été offert aux séries jeunesse et à leurs créateurs, leur permettant un échange direct avec leurs publics.

A VERY ENGLISH SCANDAL

Royaume-Uni



CONVERSATION AVEC STEPHEN FREARS ET DOMINIC TREADWELL-COLLINS

L'affaire relatée dans *A Very English Scandal*, minisérie de trois épisodes diffusée sur BBC One en mai dernier, s'inspire d'une histoire bien réelle. En 1961, le député libéral Jeremy Thorpe (incarné par Hugh Grant) entame une relation avec un garçon psychologiquement fragile, Norman Scott (interprété par Ben Whishaw). La liaison entre les deux hommes tourne rapidement au vinaigre et devient publique à la suite de déclarations de Scott dans les tabloïds. Jeremy Thorpe niera toujours toute romance avec Scott. L'affaire prendra une tournure beaucoup plus tragique en 1975. Scott est victime d'une tentative d'assassinat heureusement ratée et accuse son ex-amant. Les enquêteurs ne parviendront pas à établir clairement la responsabilité de Jeremy Thorpe. En 1979, celui-ci démissionne du parti libéral et comparait devant une haute cour criminelle pour conspiration visant au meurtre de Norman Scott. Faute de preuves, il sera acquitté et restera officiellement innocent jusqu'à sa mort, en 2014.

Sexe, mensonge et pouvoir

Dominic Treadwell-Collins n'avait jamais entendu parler de cette affaire. Il vient tout juste de rejoindre Blueprint Pictures (après avoir travaillé pendant plusieurs années au sein de la BBC) lorsqu'il découvre, posé négligemment sur une table de bureau, un roman – intitulé *A Very English Scandal* – écrit par John Preston. Le soir même, il devore le livre. L'histoire est absolument ahurissante, à la fois irrésistiblement drôle et tragique, et il y voit la matière pour une grande série. Blueprint Pictures lui ayant confié le développement du projet, il s'empresse de prendre contact avec Russel T. Davies, connu pour avoir ressuscité la série *Dr Who* en 2005 et pour avoir créé des séries comme *Queer as Folk* ou encore *Cucumber* et *Banana*. Prétextant être débordé, le scénariste lui raccroche quasiment au nez. Mais Dominic Treadwell-Collins refuse de baisser les bras et lui envoie le livre. Deux jours plus tard, Russel T. Davies le rappelle et... accepte d'adapter le livre. Aucun scénariste, aussi occupé soit-il, ne pouvait refuser de travailler sur une histoire si irrésistible.

INTERVENANTS

Stephen Frears, réalisateur
Dominic Treadwell-Collins, producteur, Blueprint Pictures

MODÉRÉ PAR

Tone C. Rønning, productrice, NRK
Hervé Hadmar, scénariste et réalisateur

FICHE TECHNIQUE

Idée originale: Adapté du roman de John Preston
A Very English Scandal: Sex, Lies and a Murder Plot at the Heart of the Establishment
 Scénariste: Russell T. Davies
 Réalisateur: Stephen Frears
 Compositeur: Murray Gold
 Production: Blueprint Television
 Producteurs délégués: Dominic Treadwell-Collins, Graham Broadbent, Pete Czernin, Diarmuid McKeown, Russell T. Davies, Stephen Frears, Lucy Richer
 Diffuseur: BBC One
 Distributeur: Sony Pictures Television
 Cast: Starring Golden Globe® Nominee Hugh Grant (*Love Actually*), Ben Whishaw (*Perfume: The Story of a Murderer*), Alex Jennings (*The Lady in the Van*), Jonathan Hyde (*Titanic*), Eve Myles (*Torchwood*)
 Format: 3x60'
 Date de diffusion: 2018

Stephen Frears, plus âgé que Dominic Treadwell-Collins, se souvenait très bien de l'affaire. Celle-ci avait fait beaucoup de bruit à l'époque. Blueprint Pictures n'a donc eu aucune difficulté à le convaincre, d'autant que le scénario écrit par Russel T. Davies était, selon lui, « tout simplement fantastique ». Dès la troisième page, une réplique l'avait fait exploser de rire. Non seulement l'histoire, telle qu'elle était racontée, était extrêmement comique, correspondant ainsi au souvenir qu'il en avait, mais certains aspects étaient développés de façon à la fois subtile et raffinée, laissant ainsi progressivement place à l'émotion.

Dominic Treadwell-Collins estime qu'en définitive, *A Very English Scandal* est une très belle histoire d'amour, quoique destructrice, entre deux hommes. C'est la raison pour laquelle Stephen Frears était parfait pour la série. Rares sont les réalisateurs capables d'aborder ce type d'histoire avec autant de finesse. La scène où Jeremy Thorpe se regarde, silencieux, dans un miroir, avant de faire face à la horde de journalistes venue l'interroger, est pétrie d'humanité. « Le scénario écrit par Russel T. Davies était parfait, tonique et extrêmement drôle. Stephen Frears a réussi à rendre cette histoire universelle, à en faire une allégorie sur la condition humaine, et ceci, sans jamais en oublier le fond comique ». Car si les événements relatés (notamment la tentative d'assassinat ratée) sont souvent ridicules, ils sont tous véridiques et concernent des personnes réelles qui, pour la plupart, en ont beaucoup souffert. Les enfants de Jeremy Thorpe sont toujours vivants. Ils essaient toujours de défendre leur père.

Stephen Frears est, avec *A Very English Scandal*, en terrain connu. Il a déjà réalisé des fictions inspirées de personnages réels, que ce soit la Reine d'Angleterre dans *The Queen* ou Tony Blair dans *The Deal*. La démarche est parfois périlleuse, surtout si certains protagonistes sont toujours vivants. John Preston a écrit son livre après la mort de Jeremy Thorpe et il ne l'aurait probablement pas fait de son vivant. Stephen Frears, lorsqu'il s'attaque à un fait réel, s'interdit de penser à la peine qu'il pourrait infliger aux personnes incarnées dans ses fictions, ou à leurs proches. « Le fils de Jeremy Thorpe est toujours vivant. Il croit toujours à l'innocence de son père et la série n'y changera rien. Je comprends toutefois que la série ait pu lui causer de la peine. Honnêtement, je ne voudrais pas être à sa place ». Selon Stephen Frears, le réalisateur a une seule responsabilité : rester fidèle à la réalité des personnages. Il convient toutefois que la série prend parfois quelques libertés. Mais si certaines scènes ont été imaginées (les moments intimes entre Jeremy Thorpe et son épouse, par exemple), les faits relatés sont tous bien réels.

Tone C. Rønning fait observer que le personnage a priori le plus comique est celui de Jeremy Thorpe. En revanche celui de Norman Scott est beaucoup plus tragique. Stephen Frears confirme que le pauvre homme a vécu un véritable calvaire. Il a aujourd'hui plus de 80 ans. Pendant plus de trente ans, il a été accusé de mentir. Personne ne le prenait au sérieux. La série, comme le souligne Dominic Treadwell-Collins, a permis de le réhabiliter ou, tout du moins, de raconter sa version des faits. « Enfin, les gens ont commencé à écouter Norman Scott, à le croire ». D'ailleurs, la police britannique a récemment annoncé une possible réouverture de l'enquête. S'agissant plus spécifiquement de Jeremy Thorpe, Dominic Treadwell-Collins admet que le personnage est souvent ridicule. Mais, à partir du troisième épisode, grâce aux talents conjugués de Stephen Frears et de Hugh Grant, on ne peut s'empêcher d'éprouver de l'empathie, voire de la sympathie pour lui.

Une histoire comme celle-ci n'aurait jamais pu être racontée sans des acteurs de premier plan. Stephen Frears convient qu'il n'aurait peut-être pas accepté le projet, malgré la qualité du scénario, si Hugh Grant avait refusé de jouer le rôle de Jeremy Thorpe. Il l'avait déjà dirigé, deux ans auparavant, dans *Florence Foster Jenkins*. « À partir du moment où j'ai appris que Hugh Grant avait accepté le rôle, j'ai su que la série était sur de bons rails ». L'acteur s'est investi corps et âme pour préparer le rôle. « Il a même pris des cours de violon pendant 10 semaines », ajoute-t-il. Pour Dominic Treadwell-Collins, cette préparation intensive était nécessaire. « Hugh Grant ne joue pas le rôle de Jeremy Thorpe, il l'incarne, il est Jeremy Thorpe ».

Bien que Ben Whishaw soit aujourd'hui considéré comme l'un des acteurs les plus doués de sa génération, Stephen Frears ne l'avait jamais rencontré auparavant et ne connaissait pas très bien sa carrière. Pour s'assurer qu'il serait parfait dans son rôle, il a organisé, deux jours avant le début du tournage, un dîner avec Norman Scott afin d'inspirer et de guider le jeu de l'acteur.

Discours de la méthode

Hervé Hadmar ne pouvait pas rater l'occasion d'interroger Stephen Frears sur ses méthodes de travail. Cela ne surprendra certainement pas ceux qui le connaissent, mais le réalisateur lui répond qu'il n'a aucune méthode. Contrairement à ce qu'il a pu lire ici et là, il n'est pas un réalisateur intellectuel. « J'en veux beaucoup aux critiques français de m'avoir collé une image d'auteur qui ne me correspond absolument pas ». Si l'on devait résumer sa méthode en un mot, ce serait : pragmatisme.





Stephen Frears indique qu'il n'a pas eu l'opportunité de participer personnellement à la préparation de la série. En effet, il travaillait à la promotion de son dernier long métrage, et lorsqu'il est arrivé sur le plateau du tournage de *A Very English Scandal*, il n'avait d'autre choix que de faire entièrement confiance aux équipes en place. « Je ne suis pas Stanley Kubrick », précise-t-il. Il ne s'impose pas sur un tournage comme un homme-orchestre intervenant sur tout. « Je ne veux pas être le responsable absolu de tous les aspects d'un film ». Le réalisateur a, selon lui, pour principale mission de créer un espace, de sorte que toutes les personnes – techniciens et acteurs – puissent exprimer au mieux leur talent et leur créativité.

En revanche, Stephen Frears admet avoir besoin de se sentir en sécurité. Il savait, par exemple, que la production avait fait appel à l'une des meilleures agences de casting au monde. Il avait eu l'assurance, avant le tournage, de pouvoir travailler avec Danny Cohen, l'un des plus grands directeurs de la photographie britannique et collaborateur de longue date.

Pour un réalisateur, au-delà des aspects techniques de la réalisation, le plus important est de bien comprendre le scénario, d'en avoir saisi tous les enjeux. Lorsqu'il a commencé à travailler sur *Les Liaisons Dangereuses*, il ne savait quasiment rien sur les mœurs de l'aristocratie française au XVIII^e siècle et encore moins sur la littérature et l'architecture de l'époque. Il a appris sur le tas, s'entourant de spécialistes, notamment une équipe exceptionnelle de décorateurs. Il disposait, de surcroît, d'un scénario absolument fantastique (adapté de la pièce de Christopher Hampton, elle-même adaptée du célèbre roman épistolaire de Pierre Choderlos de Laclos). De même, en lisant le scénario de *A Very English Scandal*, il a tout de suite su que cette affaire devait être racontée sur un ton comique, ne serait-ce que parce que les événements relatés lui avaient déjà semblé particulièrement ridicules lorsque le scandale avait éclaté en 1979. Il se souvient que « tous les collégiens se moquaient de l'affaire dans les cours de récré ». Les principaux protagonistes de cette affaire étaient devenus la risée de toute l'Angleterre.

À en croire Stephen Frears, le tournage de *A Very English Scandal* a été idyllique : « Tous les acteurs étaient sûrs d'eux. Personne n'était inquiet sur le plateau et toutes les équipes maîtrisaient parfaitement leur copie ». Il était convaincu, à la fin du tournage, d'avoir réalisé une très bonne série. Stephen Frears explique que tous les réalisateurs savent d'instinct s'ils ont

fait du bon travail. Le succès public, en revanche, est plus incertain. « On est toujours surpris, positivement ou négativement ». Il était ainsi très fier d'avoir réalisé *My Beautiful Laundrette*, mais n'aurait jamais imaginé que le film puisse rencontrer un tel succès, mondial qui plus est. Le succès de *A Very English Scandal* a également largement dépassé ses attentes.

Redonner ses lettres de noblesse à la polémique

A Very English Scandal a été diffusé sur BBC One, trois dimanches de suite, en prime time. Tone C. Rønning interroge Stephen Frears et Dominic Treadwell-Collins sur leurs relations avec la grande chaîne publique britannique. Ce dernier indique connaître très bien la « Beeb », ses qualités comme ses défauts. La chaîne a tendance à s'ingérer trop fortement, à son goût, dans le développement. Amazon, coproductrice de la série et responsable de sa diffusion sur le sol américain, a une stratégie tout à fait différente et accorde une totale liberté aux créateurs. La plateforme avait pour seule exigence que l'histoire puisse intéresser le public américain. La BBC sait se montrer beaucoup plus exigeante. Pour Dominic Treadwell-Collins, elle est devenue plus craintive avec le temps, moins aventureuse, alors qu'elle a eu, pendant des décennies, l'image d'une chaîne n'ayant peur ni du scandale, ni de la polémique, bien au contraire. Elle craint plus que tout d'être assaillie de plaintes de la part des téléspectateurs. Il a dû, à ce titre, se battre pour maintenir les scènes de sexe. « Ce n'est pas grave. J'aime me battre avec la BBC, c'est très amusant », ajoute-t-il. La BBC a fini par lâcher la pression, mais uniquement parce que Stephen Frears et Russel T. Davies étaient aux commandes. Grand bien leur en a pris compte tenu de l'immense succès rencontré par la série. Bien évidemment, ils ont reçu quelques plaintes, la plupart ouvertement homophobes. Certains spectateurs n'appréciaient guère de voir deux hommes s'embrasser. Stephen Frears, pour sa part, a toujours adoré créer la polémique et chaque plainte reçue doit, selon lui, être considérée comme un honneur.

La télévision, nouvel eldorado des cinéastes

Tone C. Rønning demande pourquoi la production a ressenti le besoin de faire appel à Amazon. Dominic Treadwell-Collins lui répond que les raisons étaient essentiellement budgétaires. Les budgets des séries ont explosé et la BBC n'est plus en mesure d'assurer seule leur financement. En fait, les budgets des programmes télévisés se rapprochent de plus en plus de ceux du cinéma. Ce n'est donc pas un hasard si beaucoup de grands noms du grand écran (réalisateurs comme acteurs) se tournent aujourd'hui vers le petit.

Dans les années 70, Stephen Frears travaillait exclusivement pour la télévision britannique qu'il a abandonnée pour se consacrer au cinéma. Certes, il était revenu ponctuellement sur le petit écran lors des deux décennies précédentes, mais *A Very English Scandal* marque son grand retour à la télévision. Le réalisateur explique que sa démarche est purement opportuniste. Aujourd'hui, Hollywood mise tout sur les films de super-héros. Paradoxalement, malgré l'explosion des blockbusters, l'industrie du cinéma américain est en crise. Force est de constater que la télévision dispose aujourd'hui de davantage de moyens et offre donc plus d'opportunités aux réalisateurs. Quoi qu'il en soit, Stephen Frears n'oppose pas le petit écran au grand. Il a accepté de réaliser *A Very English Scandal*, non pas parce qu'il s'agissait d'une série pour la BBC, mais parce que l'histoire comme le scénario étaient incroyables. Peu importe le médium – télévision ou cinéma – pourvu que le sujet soit passionnant.

La série, miroir du monde

Toujours sur ce point, Dominic Treadwell-Collins craint que la pléthore de séries produites aujourd'hui ne joue guère en faveur de la qualité. L'offre est beaucoup trop abondante et certains programmes télévisés sont produits en dépit du bon sens, uniquement pour suivre la tendance. La télévision est à la mode, alors il faut à tout prix créer des séries, jusqu'à l'écoeurement. Dominic Treadwell-Collins s'est connecté récemment sur Netflix. Malgré la débauche de programmes proposés, il n'a rien trouvé qui puisse susciter son intérêt. Malheureusement, beaucoup de séries sont conçues comme de simples produits de consommation. Elles sont inutiles, froides, dénuées d'humanité. Elles ne disent absolument rien du monde dans lequel on vit. Or, pour Dominic Treadwell-Collins, une série se doit, quel que soit le genre, « poser des questions sur la condition humaine et, d'une certaine façon, redonner aux spectateurs confiance en l'humanité », surtout dans les temps difficiles que nous vivons. Malgré son titre, *A Very English Scandal* est une série dont les thèmes – la politique et le pouvoir – sont universels.



L'histoire offre également une position forte sur l'homophobie, un sujet que Stephen Frears a régulièrement abordé dans ses films. Le réalisateur rappelle que l'intrigue démarre au début des années 60. Aussi étonnant cela puisse paraître, l'homosexualité était alors encore considérée comme un crime en Grande-Bretagne et ne sera dépenalisée qu'en 1967. Pendant des années, les homosexuels ont vécu cachés, craignant d'être mis en prison. Certains des plus grands artistes anglais, dont John Gielgud, ont été incarcérés ! Stephen Frears avait pensé qu'il serait utile d'afficher, au début de la série, un carton pour informer les téléspectateurs de la situation en Grande-Bretagne dans les années 60. Il pense en effet volontiers que « les plus jeunes spectateurs n'imaginent même pas que l'homosexualité ait pu être interdite ». Cette oppression explique en grande partie les actes des principaux protagonistes de la série. Stephen Frears apprend avec horreur, au cours de la conversation, que l'homosexualité a été dépenalisée en France en 1981. « Les Français sont vraiment des sauvages », conclut-il.

A Very English Scandal montre, avec humour, les effets dévastateurs d'une société d'interdits. Mais c'est surtout, malgré son titre, un magnifique récit universel. Pour clore la discussion, Stephen Frears donne un conseil à l'ensemble des participants : « une bonne histoire a besoin de deux ingrédients : le sexe et la corruption. Tout ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue ».



BACK TO CORSICA

France



© Mouvement, France 3 Corse ViaStella

La série a été présentée en 2017 alors qu'elle était encore en production. Un avant pilote de 10 minutes avait alors été projeté. Aujourd'hui le premier épisode est projeté en avant-première mondiale. L'équipe se dit très heureuse de pouvoir bénéficier des retours des spectateurs de Série Series.

L'évolution du projet

Le tournage a commencé après Série Series 2017, au mois d'août, en Corse. En termes de production, Michèle Casalta tient à remercier Série Series pour la possibilité d'avoir pu présenter *Back to Corsica* lors de la dernière édition. Elle estime que cela a aidé et a été très dynamisant. Le budget s'est un peu étoffé. Le temps de tournage a malgré tout été très court.

Une histoire de filles

Le souhait de la créatrice, Félicia Viti, était mettre à l'écran des personnages féminins hauts en couleur. Chaque épisode porte sur un personnage différent, et permet de découvrir des aspects de sa personnalité, en montrant le contrepoint du discours

que l'on peut avoir sur soi-même et une réalité plutôt comique. Le premier épisode s'intéresse au personnage principal : Andréa, qui retrouve sa meilleure amie, Marie-Luce. Leur amitié date de l'enfance, elles ont un rapport presque fusionnel et en même temps qui se délite. Andréa est amoureuse d'Alice et Marie-Luce va passer l'été à fuir un garçon toxique mais attachant. Le premier épisode lance toutes ces intrigues.

La Corse vue par une expatriée

Marie Barraco relève que la série s'imprègne beaucoup de l'expérience personnelle de la créatrice, présentant le point de vue d'une Corse expatriée à Paris qui retourne en Corse. Félicia Viti acquiesce : sa volonté était de montrer sa propre vision et ce, sous la forme d'une comédie. Une vision que l'on ne voit pas souvent lorsque l'on regarde des fictions sur la Corse. Il s'agit de sa réalité à elle, souvent drôle et déjantée. Elle avait particulièrement envie de travailler les dialogues pour retranscrire cet humour... corse ?

INTERVENANTES

Félicia Viti, créatrice, scénariste, réalisatrice
Michèle Casalta, productrice, Mouvement
Océane Court-Mallaroni, actrice
Charlotte Deniel, actrice

MODÉRATRICE

Marie Barraco, déléguée générale de Série Series

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Félicia Viti
Scénaristes : Félicia Viti, Cécile Vargaftig
Réalisateurs : Félicia Viti, Philippe Raffalli
Compositeur : Casablancadrivers
Production : Mouvement
Productrice : Michèle Casalta
Diffuseur : France 3 Corse ViaStella
Distributeur : Mouvement
Avec : Océane Court-Mallaroni, Anna-Marie Filippi, Charlotte Deniel, Camille Tissot, Antoine Albertini, Jeremy Alberti
Format : 8x26'
Date de diffusion : Sept. 2018

France 3 Corse ViaStella

Marie Barraco revient sur le tournage de la série et demande à quel moment le casting a été bouclé. L'année dernière, au moment de Série Series, il était presque terminé, mais certains acteurs sont arrivés un peu plus tard. Par exemple, Charlotte, ici présente, est arrivée un an plus tard que Camille qui avait joué dans le pilote. France 3 Corse ViaStella est une télévision de plein exercice, émanation de France Télévisions. Elle ne tourne que 21h par jour, n'a pas beaucoup de moyens, mais monte malgré tout quelques projets grâce à une forte volonté politique. Pour Félicia Viti, la création de la série a été un bel exercice scénariste et une expérimentation permise par la liberté créative et la possibilité de prendre des risques offertes par France 3 Corse ViaStella. Le soutien de la chaîne est une belle rampe de lancement, bien que le manque de moyens reste un obstacle. Michèle Casalta espère qu'une saison 2 pourrait mobiliser plus de partenaires et donc de moyens.

Une économie tendue

Le manque de moyens s'est traduit par un tournage très rapide : 5 semaines seulement pour huit épisodes. Cela n'aurait pu être possible sans une équipe soudée et très motivée. L'écriture s'est également faite rapidement. Cela a eu un impact finalement assez positif : c'est une série vive et forte, avec une véritable énergie.

En amont, il n'y avait pas de temps pour faire des répétitions. Félicia Viti est restée très disponible pour les acteurs, pour expliquer les enjeux des personnages, pour qu'ils comprennent leur rôle respectif afin d'optimiser au maximum ce manque de temps pendant le tournage.

Les actrices présentes ont trouvé agréable, pour travailler leur personnage, d'être en huis clos. La vie en communauté pendant 5 semaines a permis de créer des liens entre comédiens, de travailler régulièrement... En amont, elles ont pu travailler leur rôle grâce à des échanges nourris avec la créatrice autour de la relation entre les personnages. Le jeu a également été nourri par des recherches sur d'autres comédiennes, d'autres références, d'autres films.

Félicia Viti avait une idée très précise des personnages, et des biographies très détaillées, ce qui a permis aux acteurs de se mettre très facilement dans le rôle avant le tournage. De plus, l'écriture a évolué au fur et à mesure qu'elle les connaissait, et les personnages leur ressemblaient. C'était un travail très instinctif.

Saison 2 ?

Une saison 2 est envisagée mais dans des conditions différentes. Il y a un vrai désir de faire quelque chose de mieux, plus étalé dans le temps, pour travailler correctement.

Marie Barraco relève la vivacité de France 3 Corse ViaStella en matière de séries, avec un second projet corse sélectionné à Série Series cette année, ce qui est assez surprenant pour une chaîne régionale ! La chaîne a en effet une vraie politique, mais il faudrait de vrais moyens pour mener cette politique. Le budget de *Back to Corsica* était de 1 million d'euros, ce qui équivaut souvent à un seul épisode en Europe. Avec ce budget, huit épisodes ont été réalisés !



Cela s'est fait avec la participation de toute l'équipe, techniciens, acteurs, etc., qui n'ont pas compté leur temps. Par ailleurs, la série a été tournée dans des conditions d'un documentaire : les plages n'ont pas été louées, le village a été mobilisé tout l'été : les maisons, les fêtes, les habitants... Il serait possible de recommencer mais ce processus est épuisant. Michèle Casalta appelle de ses vœux davantage de temps et une équipe plus nombreuse. Dans l'idéal il faudrait multiplier par trois le budget de la série.

Marie Barraco souligne s'agit d'une première série pour Félicia, et que la qualité vient du travail et du talent, de la manière de travailler, au-delà du financement.

Identité régionale

Une personne dans le public souligne le formidable travail qui est fait sur l'identité corse. L'accent des actrices, sa tonalité, sa vivacité, font passer beaucoup de choses, et ce, loin des clichés, à travers de beaux personnages féminins.

Michèle Casalta souligne que cette série est un essai pour France 3 Corse ViaStella qui n'a pas encore de modèle de diffusion pour les séries. Tout dépendra de la réception du public. La diffusion se fera

certainement avec deux épisodes à la fois sur quatre semaines, et des rediffusions. Ils ne seront pas sur la plateforme replay de France Télévisions, mais le contrat précise qu'il est possible pour 8 autres régions de diffuser la série simultanément, ainsi que pour les chaînes de RFO (Réseau France Outre-mer).

France Télévisions dispose d'une exclusivité de première diffusion mais Michèle Casalta se chargera ensuite de distribuer la série, pour lui donner un avenir. Selon elle, c'est par une distribution plus large qu'il sera possible de donner une légitimité à France 3 Corse ViaStella et d'obtenir des moyens à hauteur de ceux de France Télévisions. Des diffuseurs seront cherchés en France et à l'étranger.

Marie Barraco conclut en soulignant que le soutien d'un diffuseur régional donne la chance de pouvoir faire de la création régionale avec une résonance culturelle forte.



CHAMPION

Belgique

INTERVENANTS

Monir Aït Hamou, co-créateur, scénariste, réalisateur

Thomas François, scénariste, réalisateur

Cédric Vantroyen, directeur de production, Kings of Comedy

MODÉRATRICE

Marie Barraco, déléguée générale de Série Series

FICHE TECHNIQUE

Pays : Belgique

Idée originale : Mustapha Abatane, Monir Aït Hamou

Scénaristes : Monir Aït Hamou, Mustapha Abatane, Thomas François, Julie Bertrand, Omar Semati, Hicham El Ghazi, Gaëtan Delferrière, Simon Bertrand

Réalisateurs : Thomas François, Monir Aït Hamou, Hicham Insaan

Producteur : Gilles Morin

Production : Kings Entertainment, Media Group, RTBF

Diffuseur : RTBF

Distributeur : Crazy Cow

Avec : Mourade Zeguendi, Joffrey Verbruggen, Nola Tilman, Lygie Duvivier, Erico Salomane, Zidane

Format : 10x52'

Date de diffusion : mai 2018

Cédric Vantroyen, directeur de production, présente la série ainsi que ses compagnons : Monir Aït Hamou et Thomas François, scénaristes et réalisateurs, avant la projection de l'épisode. Il remercie la RTBF et notamment Sylvie Coquart-Morel pour son soutien. Le pilote test de la série avait été présenté à Série Series 2017 ; aujourd'hui, c'est un nouveau montage inédit des épisodes 1 et 2 qui est dévoilé.

Trouver le bon ton

Les scénaristes ont travaillé en « pool » d'auteurs : ils étaient d'abord quatre, puis plusieurs personnes ont rejoint le groupe pour pouvoir terminer la série avant la Coupe du Monde, mais aussi répondre aux exigences de la comédie dramatique, et travailler les personnages. Un travail de recherche approfondi a été mené. La série est née d'envies et de références assez spécifiques, et constituait le premier projet de cette ampleur pour une grande partie de l'équipe créative.

Ils ont d'abord hésité entre le drame et la comédie, puis finalement le projet est

devenu une comédie dramatique « avec une bonne empreinte de belgitude » ! Rappelons que Kings of Comedy, la boîte de production à l'origine du projet, est au départ spécialisée dans l'organisation de stand up d'humoristes.

Diffusion et perspectives de distribution

La RTBF a accompagné et suivi le projet à tous les niveaux. Après cinq mois d'écriture, ils ont tourné en quatre-vingt jours et monté en trois mois et demi. La version projetée est un remontage créé pour la distribution internationale, qui mêle les épisodes 1 et 2.

La série a été diffusée à la télévision et sur sa plateforme digitale de la RTBF, Auvio. Le producteur espère désormais la vendre internationalement. Une réflexion est en cours quant au format : elle pourrait être vendue comme un 10 x 52', ou avec ce nouveau pilote de 70' qui mêle les épisodes 1 et 2.

1918-1939 : LES RÊVES BRISÉS DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES

Allemagne, France, Luxembourg, Belgique



© Ricardo Vaz Palma/LOOKS, IRIS, Les Films d'Ici

En guise d'introduction

Olivier Broche est heureux d'accueillir les deux intervenants à Série Series, événement partenaire du festival *War on Screen* dont il est l'un des programmeurs, et dont la 5e édition se tiendra à Châlons-en-Champagne du 2 au 7 octobre.

Gunnar Dedio tient à préciser à l'assistance que l'épisode projeté ce jour, dont le montage vient tout juste d'être achevé, n'est pas la version définitive.

Genèse et pitch de la série

Gunnar Dedio rappelle le succès international de la coproduction européenne *Diaries of the Great War (Des Armes et des Mots)*, série de 2014 à laquelle Frédéric Goupil avait déjà collaboré et qui portait sur la Grande Guerre (1914-1918). Le parti avait alors été pris de raconter le conflit des points de vue de personnages de nationalités diverses ayant réellement existé, à partir de leurs lettres et journaux intimes. La même idée a été reprise ici pour cette « deuxième saison », l'intrigue se tissant à partir de

témoignages personnels, de mémoires et de correspondances, avec un mélange d'images d'archives et d'images de fiction, cette fois-ci sur la période couvrant les années 1918 à 1939 ; une époque sans doute beaucoup plus complexe à traiter, car cet entre-deux-guerres a été un grand marigot d'utopies où chacun y allait de son communisme, de son nationalisme.

Clash of Futures ou *Les rêves brisés de l'entre-deux-guerres* suit ainsi les destinées et utopies avortées de treize femmes et hommes venus d'Autriche, de Russie, de Grande-Bretagne, d'Allemagne, d'Italie, de Pologne ou de France. Et c'est une fois encore la pluralité et l'intimité des points de vue qui font l'originalité de la proposition et permettent de raviver ces pages d'histoire des années 20 et 30 en Europe, sous toutes leurs facettes et dans toutes leurs contradictions.

Gunnar Dedio, lui-même allemand, explique que c'est en discutant très simplement avec son épouse, polonaise, qu'il a mesuré à quel point l'on pouvait

INTERVENANTS

Frédéric Goupil, scénariste

Gunnar Dedio, producteur, LOOKS Films

MODÉRÉ PAR

Olivier Broche, acteur et programmeur du festival *War on Screen*

FICHE TECHNIQUE

Titre : *Clash of Futures*

Idee 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 : LOOKSfilm, IRIS Group, Les Films D'Ici

Producteurs : Gunnar Dedio, Nicolas Steil, Serge Lalou

Diffuseurs : ARTE, ARD, SWR, NDR, WDR, RBB, ORF, CT, Toute l'histoire
Partenaires financiers : Film Fund Luxembourg, MDM, MFG, CNC, la Procirop et l'Angoa, CUS, Région Grand Est, DMPA, SACEM, Softvciné & Cofinova, Creative Europe

Distributeur : LOOKS International

Avec : 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 : Sept. 2018

voir les mêmes choses sous des prismes très différents, en fonction de son origine, de son pays d'appartenance ou de son histoire. L'Histoire est toujours le produit de la Nation, elle-même sorte de construction artificielle visant à bâtir une communauté. L'idée de base était de passer à la narration en respectant toute la singularité des regards de chacun posés sur des situations ou des conflits donnés.

Une série résolument internationale

C'est d'abord l'axe franco-allemand qui a été développé, sorte de colonne vertébrale de la série, explique Gunnar Dedio, mais pour s'assurer d'une perspective résolument plurielle, il fallait bien sûr s'entourer d'une équipe plus internationale, tant au plateau que derrière la caméra. S'agissant d'une coproduction entre une dizaine de pays, poursuit Frédéric Goupil, le cahier des charges imposait de trouver des situations et personnages à l'intérieur desdits pays. Une liste initiale de 40 profils a été établie, qui devaient avoir les particularités suivantes : appartenir à des classes sociales différentes, et ne pas être des personnages dits de « première division » ; en d'autres termes, des personnes pas trop connues ni trop emblématiques de leur époque, dont les représentations auraient pu devenir hasardeuses ou caricaturales.

C'est ainsi qu'ont été retenus, par exemple, Hans Beimler (militant communiste allemand qui fut détenu dans les camps de concentration nazis, très connu dans son pays, mais pas du tout en France), Pola Negri (actrice polonaise du cinéma muet) ou encore la Française May Picqueray dite « May la Réfractaire » (devenue plus tard une véritable égérie de l'anarchisme). Il fallait aussi que ces personnages aient un parcours évolutif suffisant en soi, car il n'était pas question de fausser la véracité des faits. La narration s'est attachée en particulier à travailler sur les « vides » de leurs histoires, ces interstices de leurs vies non couverts par la presse ou par l'histoire.

Un va-et-vient délicat entre archives et fiction

Il aura fallu pas moins d'un an et demi de résidence à cinq (le showrunner Jan Peter, Gunnar Dedio, deux chercheuses qui ont été de l'aventure tout du long pour documenter et alimenter la série, et Frédéric Goupil) pour faire aboutir le projet. Frédéric Goupil précise qu'en ce qui le concerne, le travail de fiction aura surtout consisté à insuffler du rythme ; et plus exactement à « donner de la vitesse aux personnages ».

Les questions de financement n'ont pas vraiment été déterminantes quant à la proportion entre images d'archives et images de fiction. Car si créer des scènes de fiction coûte cher, trouver de bonnes archives et les restaurer représente également un travail colossal et onéreux. Dès le démarrage, le processus d'écriture a donc été ce va-et-vient subtil entre réalité et fiction ; la qualité artistique et technique des archives jouant en l'occurrence un très grand rôle dans la série.

L'hypothèse de la colorisation desdites archives a été écartée, même si elle a été discutée. En effet, Gunnar Dedio explique que, étant ici question de mémoire, il ne fallait pas trahir les archives en les colorisant, créant ce faisant une image qui n'existait pas. Cela aurait de plus généré de l'ambiguïté, comme si l'on voulait gommer le passage de la fiction à l'archive, et vice-versa. La question s'est bien sûr posée, confirme Frédéric Goupil, et surtout depuis la sortie d'*Apocalypse*, la Seconde Guerre mondiale, mais si l'idée pouvait sembler séduisante au départ, la tentation aurait sûrement été immense de commencer alors à fondre les images, au risque de devenir vulgaire. C'est par contre sur les aspects audio qu'un énorme travail a été fourni, au point qu'on pourrait parler de colorisation du son.



Gagner la paix

Reprenant alors la fameuse formule de Clémenceau, « Nous avons gagné la guerre, maintenant il va falloir gagner la paix... », Olivier Broche constate que la série laisse à voir les affres de la crise, guère plus facile que la guerre, et questionne les intervenants sur les difficultés de cohérence de la narration sur une aussi longue période de 20 années. En effet, confirme Frédéric Goupil, la question ne se posait pas avec 1914-18, alors que dans *Les rêves brisés de l'entre-deux-guerres* qui s'étire dans la durée, il y a nécessairement des ruptures, voire des disparitions (c'est le cas pour le personnage de Marina Yurlova, actrice russe d'origine cosaque du tout début du XXe siècle qui disparaît aux États-Unis), mais aussi des apparitions en contrepartie.

Depuis la salle...

Une intervenante, bien que peu adepte des séries en général, mais fervente amoureuse de littérature et d'histoire, tient à saluer la très grande qualité de ce qu'elle a pu voir aujourd'hui, et en particulier la ressemblance frappante de certains comédiens et/ou comédiennes avec les personnages ayant réellement existé. Frédéric Goupil précise au passage que la série doit à Sarah Teper (assistance réalisatrice) la présence au plateau de Solène Rigot, magnifique espoir du cinéma français et dont la ressemblance avec May Picqueray est en effet troublante.

Olivier Broche évoque par suite l'épisode de la mutinerie qu'il a trouvé particulièrement fort, et Gunnar Dedio précise qu'après *Apocalypse, la Seconde Guerre mondiale*, l'idée selon laquelle « Film is War » a surgi,

comme si notre mémoire n'était pas tant créée par les événements en eux-mêmes que par les médias qui contribuent à réinventer cette mémoire. D'où la grande responsabilité de projets comme *Les rêves brisés de l'entre-deux-guerres* qui permettent de refaire vivre des faits oubliés, comme cette mutinerie. Frédéric Goupil ajoute que l'on raconte ici l'Histoire non pas par le livre ou la seule narration, mais par la sensation et l'émotion : c'est à cela que servent les personnages.

Olivier Broche clôt cette discussion en saluant la référence faite en particulier à UFA — qui fut l'une des sociétés de production les plus importantes de l'Allemagne durant la première moitié du XXe siècle, notamment sous la République de Weimar ; créée en 1917 dans un but de propagande politique et militaire, elle fut nationalisée et devint organisme d'État sous le régime nazi —, et plus généralement à l'industrie du cinéma ; et ce, à travers le personnage d'Ernst Lubitsch. Comment ce dernier s'est-il imposé dans le scénario plutôt qu'un Fritz Lang, par exemple, qui avait également démarré sa carrière à l'époque ? Gunnar Dedio répond que Lubitsch est arrivé par le biais de son histoire commune avec Pola Negri, dont la présence en tant que Polonaise dans la série était fondamentale. Et Frédéric Goupil d'ajouter qu'en effet, le cinéma étant l'internet de ces années-là, il était important d'avoir un ambassadeur de cet art si influent dans la série.

Les huit épisodes (de 52 minutes chacun) de *Clash of Futures* seront diffusés en France les 11, 12 et 13 septembre prochains sur Arte, puis la série fera le tour d'Europe.

**INTERVENANTS**

Peter Arrhenius, scénariste
Christian Wikander, producteur, Twelve Town
Florence Pernel, comédienne

MODÉRÉ PAR

Arnaud Malherbe, scénariste et réalisateur

FICHE TECHNIQUE

Titre original : Ingen utan skuld
 Idée originale : Peter Arrhenius
 Scénaristes : Peter Arrhenius, Malin Lagerlöf, Fredrik T. Olsson
 Réalisatrice : Charlotte Brändström
 Compositeur : Frans Bak
 Production : Brain Academy, Twelve Town
 Producteurs : Daniel Lagersten, Fredrik Ljungberg, Christian Wikander
 Diffuseur : Viaplay (a Viaplay original)
 Distributeur : Echo Rights
 Avec : Jens Hulten, Vera Vitali, Henrik Mestad, Josefin Asplund
 Format : 8x45'
 Date de diffusion : Sept. 2018

En guise d'introduction : la Suède et le trafic d'armes

Arnaud Malherbe se dit tout de suite surpris par le lien manifestement fort — et qu'il ne soupçonnait pas — entre la Suède et la vente d'armes, un des éléments clés de la narration de *Conspiracy of Silence*, confiant à l'auditoire et aux invités à la table des débats qu'il n'imaginait vraiment pas que puisse exister ce genre de trafic dans un tel pays, qui plus est avec la complicité avérée de son gouvernement. Quand a donc surgi l'idée d'aborder ce sujet si délicat, demande-t-il aux auteurs de la série. Et quelle est la part de réalité des faits racontés ?

Genèse et pitch de la série

Peter Arrhenius confirme que cette question de la vente d'armes est assez taboue en Suède, alors même que le pays se classe dans le top 10 mondial de ceux qui en font manifestement commerce. Les faits sont donc bien là, la Suède est indubitablement marchande d'armes de par le monde, avec l'Inde notamment, ou

encore en Afrique du Sud où deux enquêtes ont d'ailleurs récemment avorté, soi-disant faute de preuves suffisantes.

Mais en l'espèce, le propos majeur de la série ne réside pas tant dans cette question, qui fait certes partie du décor et qui lui a été en particulier inspirée par la lecture d'un article sur le trafic d'armes entre Suédois et Sud-Africains ; mais plutôt dans le retour d'un homme au bercail, lequel veut assouvir une forme de vengeance. Après moult années d'exil, le personnage principal, Robert, va en effet se lancer dans une sorte de traque à l'encontre d'Anders Speths, celui qui a tenté de le faire tuer après l'avoir embrigadé dans une activité de trafic d'armes illégale. À cela s'ajoute l'élément de la surprise d'une fille laissée derrière lui lorsqu'il a quitté sa terre natale, qu'il ne connaît pas, et qui va faire l'objet de son instinct paternel et d'un souci de protection, l'obligeant à revoir sa copie pour faire tomber l'homme et l'industrie meurtrière qui lui ont tant pris.

Le parti pris du juste équilibre

Peter Arrhenius insiste avant tout sur l'importance de rapports bien construits entre les personnages, qui sont essentiels à l'arche narrative et à la bonne captation de l'audience, mais aussi sur la nécessité d'un juste équilibre entre ces deux volets de la série, à savoir : un thriller industriel et mafieux qui trouve ses fondations dans des faits bien réels – il a suffi de changer les noms des protagonistes et des sociétés pour être dans le domaine de la fiction –, et une épopée humaine décrivant des parcours de vie complexes et autres tribulations de l'âme qui touchent en plein cœur.

Le premier épisode ne ménage pas le spectateur, avec des meurtres par explosion d'une violence inouïe et autres déconvenues, pour ne pas dire désillusions, qui suscitent d'emblée l'empathie envers le héros et son dessein de règlement de comptes.

Dans *Conspiracy of Silence*, chacun trouvera les ingrédients utiles venant questionner tant sa conscience personnelle que l'inconscient collectif, et c'est aussi sur ces deux tableaux que le créateur a voulu jouer simultanément, en veillant à ne pas tomber dans l'écueil d'une vision trop manichéenne du propos (les méchants trafiquants d'armes vs les gentils), et embarquant dans son sillage des équipes audacieuses qui ne craignent pas d'aborder des questions sensibles, dans un genre fiction, mais sur fond de vérité.

De la relation au producteur et au diffuseur

Arnaud Malherbe questionnant le scénariste sur le timing ad hoc de la prise de contact avec producteur et diffuseur, Peter Arrhenius précise que les relations ont été nouées assez tôt, et que le thème choisi a en l'occurrence rencontré l'adhésion facile de ses interlocuteurs, conscients de défendre une création politiquement un peu gênante, en tout cas engagée.

Christian Wikander confirme que le projet était audacieux, qu'il est surprenant de voir ainsi parler de la Suède, et sur ce terrain glissant. Viaplay a été contactée très en amont.

Si l'on remonte un peu dans le temps, dans les années 80, le négoce d'armes était une question qui faisait l'objet de nombreuses publications, puis elle est quelque peu tombée aux oubliettes. Il a fallu que Peter

Arrhenius exhume le sujet pour qu'il soit à nouveau proposé d'en parler ouvertement aux Suédois, sous une forme plus originale, à savoir la fiction. En d'autres mots, Peter Arrhenius a eu l'heureuse inspiration de « réveiller ce gisant ».

Florence Pernel estime pour sa part que la diffusion est peut-être au fond la question centrale pour un tel projet, suggérant qu'il n'y a pas de raison que la France ne se libère pas elle aussi de ses tabous en la matière (et si ce n'est par le truchement des diffuseurs classiques, par celui de nouveaux opérateurs comme Netflix ou OCS).

Un sujet qui fâche, mais une responsabilité de service public

Interrogé sur la difficulté – ou non – de rouvrir le débat sur cette toile de fond du trafic d'armes, Christian Wikander déclare alors que ce n'est pas vraiment un problème que de traiter de cela ouvertement devant la société civile suédoise. Et de retourner au passage la question au modérateur : pourrait-on imaginer que le sujet soit abordé de la même manière en France, par le biais de la fiction ?

S'il règne une certaine hypocrisie dans l'Hexagone à ce sujet, où l'on préfère parler des combats menés pour lutter contre le trafic d'armes plutôt que du commerce qu'en font eux-mêmes les Français et où la frilosité reste de mise (pourrait-on faire une série sur Dassault ?!), il n'en demeure pas moins que le service public devrait prendre ses responsabilités sur ce terrain aussi, estime Arnaud Malherbe, comme le fait par exemple la BBC en Grande-Bretagne. Ce dernier a également récemment interrogé des Suisses à propos d'une série portant sur le secteur bancaire et la question tout aussi sensible de l'évasion fiscale de grands comptes américains, et ce n'était manifestement pas un souci que d'en parler (Obama a en l'occurrence levé le secret bancaire). Alors, plutôt que de nous comporter « comme des poulets sans tête », et comme l'a dit Peter Kosminsky lors d'une autre table ronde, ici à Fontainebleau : « pourquoi ne réagissons-nous pas ? ».

Non sans humour, Peter Arrhenius déclare qu'après tout, il ne sera peut-être plus là l'an prochain pour échanger sur ces questions. Car dans *Conspiracy of Silence*, on parle d'une industrie bel et bien mafieuse qui fait l'objet de nombreux débats, articles avortés et autres actions devant les tribunaux...



Et Christian Wikander de conclure qu'au fond, on se fabrique des barrières bien factices : les Anglais n'hésitent pas à mettre à l'écran les personnages de leur famille royale, les Américains parlent librement de leur 11 Septembre... Nous avons tendance à anticiper des problèmes et à nous auto-contraindre dans nos processus de création, sans vraie raison. Il suffit d'agir !

Une série « cross-borders »

Florence Pernel explique que c'est grâce à Charlotte Brändström, la réalisatrice, qu'elle a rallié le projet. Il s'agit ici de sa cinquième collaboration avec elle. Elle salue une aventure internationale (Anglais, Suédois, Lituaniens, Français) qui contribue à bâtir l'Europe culturelle et unifiée dont nous avons besoin, et se dit plus que jamais favorable à ces réalisations communes : il faut même aller plus loin dans le domaine. Arnaud Malherbe insiste en effet sur l'enjeu visant à créer des ponts entre les différents pays et les chaînes publiques européennes – à l'instar de France Télévisions, la Rai en Italie et la ZDF en Allemagne qui viennent de former « l'Alliance », pour contrer Netflix et favoriser la coproduction de séries –, tout en ne sombrant pas dans l'Europudding.

Florence Pernel poursuit en évoquant une ambiance de « Tour de Babel » sur les lieux du tournage (une zone sableuse, dans les environs immédiats de Vilnius, qui, par le miracle de la technologie, a été décuplée et transformée en camp de réfugiés syriens), le plaisir et l'enrichissement consistant à jouer dans une langue étrangère, dans un contexte « d'auberge espagnole ». Arrivée en cours de route, elle a notamment été très impressionnée par les effets spéciaux ; et elle sait pertinemment qu'elle ne reviendra pas dans les épisodes suivants, après son explosion dans le premier !

On peut toutefois imaginer des scènes de flash-back ou des séquences

de rêve figurant le couple qui échange, dans l'intimité, à l'aube de la décision de Robert de rentrer, intervient Peter Arrhenius qui précise qu'il voulait une superbe actrice, capable de faire montre d'un amour très fort, en quelques plans, dès le début de la série, et qui donnerait au personnage central tout le courage et l'ardeur nécessaire pour revenir au pays et se battre. C'est plus généralement la bonne alchimie entre les acteurs qui font la force de cette première saison.

Finances et perspectives

Le budget est de l'ordre de 1 million + d'euros par heure, et le montage financier consiste en une coproduction classique, avec la moitié de l'enveloppe assurée par le diffuseur, et la moitié restant à la charge du producteur, à trouver par différents biais : investisseurs divers, niches fiscales, etc.

La première saison de *Conspiracy of Silence* est à présent achevée, les trois premiers épisodes – sur huit, de 45 minutes chacun – ont été livrés, et la série sera diffusée à la rentrée de septembre en Scandinavie, par Viaplay donc, plateforme locale de VOD qui a pour cible principale les 20-50 ans. Aucune autre diffusion n'est prévue pour l'heure. Arnaud Malherbe espère pour les intervenants que le public sera au rendez-vous, enthousiaste.

Peter Arrhenius s'annonce prêt à écrire la deuxième saison, déjà plus ou moins commandée. Il la préfigure en tout cas passionnante, car il sait pouvoir beaucoup étoffer ses personnages. Enfin, du point de vue créatif, il souligne l'importance de créer des histoires de la manière la plus organique possible, en sachant où l'on va. En effet, pour tout bon processus de création, il est important de savoir dès le départ dans quoi on s'engage, en particulier avec les partenaires de diffusion.



FATHER'S DAY

Bulgarie



© Bulgarian National Television, AGITPROP

En guise d'introduction

Caroline Palmstierna rappelle en introduction que l'équipe de *Father's Day* était déjà présente l'année passée à Fontainebleau pour la présentation de la bande-annonce. Elle est donc heureuse de constater que le projet a bien avancé, puisque la série revient en cette 7e saison du festival de Fontainebleau pour la projection du premier épisode, qui n'est pas la version définitive, mais un *work in progress*.

Pavel Vesnakov et Martichka Bozhilova, qui travaillent pour la première fois ensemble, évoquent alors en quelques mots leurs parcours respectifs. Martichka Bozhilova est productrice depuis 17 ans, pour le compte d'Agitprop, maison spécialisée dans la production de films et programmes pour la télévision, connue mondialement. Elle a produit des séries documentaires, mais aussi des films indépendants. Si l'on devait lui attribuer une marque de fabrique, ce serait de proposer des projets touchant à des questions sociales.

Quant à Pavel Vesnakov, il a notamment réalisé des courts-métrages à succès, présentés à l'international, et en France en particulier, au festival de Clermont-Ferrand. Depuis deux ans maintenant, il réalise des séries, et travaille notamment sur une série qui en est à sa sixième année de diffusion. Il travaille actuellement à un long métrage qui sera finalisé l'an prochain. Pavel Vesnakov ne cache pas l'importance de ce projet pour lui. Dans un petit pays comme la Bulgarie, on produit en effet principalement des comédies ou des séries policières destinées au grand public, sans réel contenu social. Avec *Father's Day*, c'est une toute autre histoire, et il s'en réjouit, même si le risque pris pour capter l'audience est évidemment plus important.

Pitch de la série

Il a été fait appel au gratin des scénaristes bulgares pour ce projet, ceux qui ont par exemple participé à l'écriture de *Glass Home* ou encore d'*Undercover*, deux séries ayant remporté tous les suffrages. Mais avec *Father's Day*, les trois scénaristes en question –Teodora Markova, Georgi Ivanov et Nevena

INTERVENANTS

Pavel Vesnakov, réalisateur
Martichka Bozhilova, cocréatrice, productrice, Agitprop

MODÉRÉ PAR

Caroline Palmstierna, consultante production & distribution, Shoot for the Moon

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Teodora Markova, Georgi Ivanov, Nevena Kertova, Martichka Bozhilova
Scénaristes : Teodora Markova, Georgi Ivanov, Nevena Kertova
Réalisateur : Pavel Vesnakov
Production : AGITPROP
Producteurs : Martichka Bozhilova, Georgi Bogdanov, Boris Missirkov (executive producers)
Diffuseur : Bulgarian National Television
Avec : Zahary Baharov, Vesela Babinova, Patrick Sean Hessen, Alexander Sano, Gloria Petkova
Format : 6x54'
Date de diffusion : automne 2018

Markova, Georgi Ivanov et Nevena Kertova – se sont mis au défi de revoir quelque peu leur positionnement professionnel, allant vers davantage de créativité et l'exigence d'un contenu résolument plus engagé socialement parlant.

Car le sujet central abordé ici reste très tabou dans nos sociétés occidentales : il s'agit en effet de comprendre l'importance d'une forme d'égalité ou de « parité » entre parents en situation de divorce, de maintenir la communication entre eux, sans laisser se propager la haine, et ce, évidemment pour le bien des enfants (les statistiques de divorces en Europe sont édifiantes, puisqu'actuellement près d'un couple marié sur deux finit par divorcer !) ; mais aussi de mesurer l'impact de ces situations sur lesdits enfants. Cette minisérie de 6 épisodes de 54 minutes ambitionne donc de faire passer un message qui nous concerne tous et de plus en plus, à savoir la nécessité d'être attentifs aux enfants et à la communication entre parents et devant leurs enfants quand s'engage un douloureux processus de séparation.

Une série documentée et engagée

Au début des années 90, juste après la fin du régime communiste et avec l'avènement de la démocratie, Pavel Vesnakov a vu pour ainsi dire tous les parents de ses amis divorcer ; et les siens ont en l'occurrence également failli se séparer. On peut donc dire que le propos s'inspire d'un certain vécu, Pavel Vesnakov pouvant s'identifier à l'enfant, ayant été témoin de scènes similaires.

Martichka Bozhilova précise que toute la série s'inspire plus généralement de vraies histoires, glanées auprès d'une association bulgare très active, prônant l'égalité des parents en cas de divorce et qui a donné l'accès à son blog à la production, dans le respect de l'anonymat bien sûr. Il a de plus été fait appel à des experts de ce genre de situation pour vérifier que l'intrigue était toujours plausible.

Jusqu'au trouble médical...

Même s'il n'est pas possible de consulter les dossiers en raison du secret médical, on peut toutefois affirmer que de nos jours, avec notamment l'accès si facile et permanent à internet, il faut redoubler de vigilance vis-à-vis des enfants ; car la dérive dans des cas de divorces particulièrement conflictuels n'est jamais très loin, et possiblement très grave, avec des conséquences psychiques irréversibles.

C'est donc aussi l'ambition de *Father's Day* que de dénoncer les graves manquements auxquels on assiste trop souvent dans nos sociétés ; on

pourrait même parler de non-assistance à personne en danger, tant le mal causé n'est pas suffisamment mesuré ni pris en charge dans certains cas, faute d'une communication adaptée. Nombre d'enfants issus de divorces lourds souffrent ainsi du syndrome dit d'aliénation parentale (ou SAP), notion qui a été introduite par Richard A. Gardner au début des années 1980, qui fait référence à ce qu'il décrit comme un trouble dans lequel un enfant, de manière continue, rabaisse et insulte un parent, sans justification ; on est ainsi bien loin du principe d'égalité des parents énoncé plus haut et que la série veut défendre. Et l'on retiendra en particulier à cet égard la réplique emblématique qui vient clore le premier épisode, véritable chute s'il en est, en tout cas très révélatrice de l'écueil dans lequel il ne faut pas tomber ; à savoir, de la mère à l'enfant : « ton père ne nous aime plus » ! Ce sont de petites phrases de ce genre, « anodines », mais en réalité d'une extrême violence, que la série dénonce. Avec l'avancement des épisodes, la situation ne va d'ailleurs qu'en empirant, pour le couple et son enfant comme au sein du couple d'amis les plus proches, les propos inadéquats se multipliant, et le mal cheminant.

Le casting

Le travail avec un enfant devant la caméra est une entreprise toujours délicate, à la fois formidable et très dure, confie Pavel Vesnakov. Le maître-mot en la matière est la patience. Il aura fallu pas moins de deux mois pour choisir celui qui campe finalement le rôle du petit garçon, repéré dans la rue, alors qu'il jouait dans un parc public. Pavel Vesnakov a été frappé tant par son physique que par la manière dont il interagissait avec ses camarades. Il est donc allé trouver ses parents, apprenant alors que leur fils avait déjà joué dans un film étranger : bingo ! La première rencontre a pu être organisée, et Pavel Vesnakov a découvert un enfant non seulement d'une grande intelligence, mais affichant aussi une belle assurance.

Puis est venue la phase de casting des deux parents à l'écran, respectivement Zahary Baharov et Vesela Babinova, qui ont immédiatement adhéré au projet. Ni l'un ni l'autre n'ont vécu de divorce, et si Zahary est sans doute l'acteur le plus connu en Bulgarie, avec une carrière internationale, Vesela commence quant à elle à se faire connaître à Sofia ; et tous deux sont absolument magnifiques dans leurs rôles, avec une excellente connexion. Le courant est de plus très bien passé avec l'enfant, au point que lui et Zahary sont même devenus de vrais copains à la ville, hors champ, ce qui a parallèlement facilité le tournage. Il faut dire que Zahary l'a beaucoup aidé pendant le tournage, lui parlant tout le temps, et toujours avec le juste ton.



La musique dans la série

Interrogée par l'assistance sur l'importance de la musique dans la série, Martichka Bozhilova explique que la bande son actuelle n'est pas encore définitive. La production a en tout état de cause des idées très précises sur la musique voulue, et il y en aura globalement assez peu, utilisée à bon escient, pour renforcer la dramaturgie.

Du processus d'écriture...

Quant au processus d'écriture, il est précisé que les trois scénaristes de renom déjà cités ont travaillé ensemble et de manière très rapprochée à la rédaction des six épisodes, « d'une seule main ». « Ils ne faisaient qu'un », confirme Pavel Vesnakov qui est arrivé sur le projet après l'écriture initiale de ces six épisodes. Ils ont eu accès à ce blog associatif, explique-t-il, et ont choisi de se concentrer sur deux histoires en parallèle, celle – centrale – des parents qui divorcent donc, et celle – annexe – du couple d'amis et « témoins ». Les réunions se sont enchaînées au rythme de deux ou trois fois par mois, de sorte à approfondir la narration de chaque épisode. Il aura fallu plus de deux années pour aboutir à la version finale, tant l'intrigue était délicate à élaborer. Il y a eu jusqu'à cinq versions différentes de scénarios par épisode. La directrice des programmes de la chaîne publique BNT a également été associée au travail, et il a été globalement aisé de se mettre d'accord avec le diffuseur sur l'aspect narratif.

Du financement et de la promotion de la série...

Les questions de financement ont par contre été beaucoup plus compliquées. Sans entrer dans les détails, Martichka Bozhilova indique que ce n'est pas chose aisée de monter un tel projet en Bulgarie. Les délais s'en sont trouvés allongés et il a fallu pas moins de neuf à dix mois de pré-production, ce qui est beaucoup par rapport aux standards habituels.

Mais si les aspects financiers n'ont pas été une mince affaire – 7 à 8 fois moins de moyens que ce que l'on peut voir en France, mais pour la Bulgarie, c'était déjà pas mal ! –, il n'en demeure pas moins que, même avec un budget serré, la promotion de la série se passe bien, ce dont elle se réjouit. Même s'il a fallu couper dans les dépenses, Martichka Bozhilova tient à saluer ici l'engagement de la télévision nationale bulgare qui a pris une décision difficile en soutenant le projet, car la série n'est pas exactement « mainstream », et même plutôt risquée.

Des perspectives internationales ?

Depuis la salle, un intervenant souligne précisément le fait qu'un tel sujet – les dangers et dégâts collatéraux d'un divorce, dont le SAP explicité plus haut – n'est pas évident, et dans le cas particulier de la France, quelque peu oublié du panorama audiovisuel. Et cependant, déclare Martichka Bozhilova, c'est une question de société centrale qui peut intéresser au plus haut point toutes les cultures occidentales, elle n'en a jamais douté. Au festival de Venise, où l'équipe a été invitée bien avant le tournage pour présenter la série, certains distributeurs se sont dits intéressés. Et ici même, à Fontainebleau, se sont également engagés des pourparlers... Les pistes de vente à l'international ne sont donc pas absentes, loin s'en faut, et Martichka Bozhilova espère vivement que la série sera présentée en bien d'autres lieux et festivals, parce qu'au-delà de la réussite du projet en lui-même, il est important que l'on parle de ce fait majeur de société comme il le mérite. C'est bien sûr ce que Caroline Palmstierna souhaite à l'équipe de *Father's Day*, elle signale pour conclure que la série suédoise Bonus Family qui, dans un genre différent, commence sur des notes de comédie, mais bascule également dans une tout autre tonalité, plutôt tragique – a été vendue aux Etats-Unis ; aussi, elle espère que *Father's Day*, nonobstant sa gravité, saura également conquérir les Américains.

**LIBERTY**

Danemark

**INTERVENANTS**

Asger Leth, créateur, directeur d'écriture
Karoline Leth, productrice

MODÉRÉ PAR

Jean-Marc Auclair, scénariste et producteur, Alauda

FICHE TECHNIQUE

Créateur et directeur d'écriture : Asger Leth (d'après le roman Liberty par Jakob Ejersbo)
Coscénaristes : Morten Pape, Christoffer Örnfelt
Réalisateur : Mikael Marcimain
Montage : Kristoffer Nordin
Productrice : Karoline Leth
Production : DR Drama
Diffuseur : DR
Casting : Connie Nielsen, Carsten Bjørnlund, Sofie Gråbel, Magnus Krepper, Charlie Karumi, Anton Hjejle
Distributeur : DR Sales
Format : 5x58'
Date de diffusion : Février 2018

Pitch de la série

Lors de sa première diffusion mondiale à Berlin en février dernier, Liberty a rencontré un franc succès, se réjouit d'emblée Karoline Leth qui annonce que va être projeté aujourd'hui, à Fontainebleau, le premier des cinq épisodes de cette minisérie. À la fin des années 80, quand une famille danoise décide de quitter ses terres septentrionales pour s'installer en Afrique de l'Est, les déconvenues ne vont pas manquer...

Asger Leth a imaginé une série où la notion d'expatriation serait traitée comme une sorte « d'immigration inversée ». Car les Knudsen sont bel et bien des immigrés en Tanzanie où ils viennent d'atterrir et les choses ne vont pas tout à fait se dérouler comme prévu pour eux. Et ce, bien qu'ils retrouvent certains de leurs semblables, notamment les Larsson, riches propriétaires terriens suédois, et partagent des moments caractéristiques – pour ne pas dire caricaturaux – de cette vie d'expatriés occidentaux nantis. Des

moments que l'auteur dépeint ici avec acuité et un certain cynisme (notamment leurs innombrables parties d'adultes bien arrosées au Gin Tonic dans la moiteur du soir, tandis que les enfants vaquent à d'autres expériences...).

À l'heure où l'immigration fait plus que jamais débat en Europe et est devenue un enjeu politique comme un phénomène de société majeur, il a paru intéressant au créateur de la série de « renverser le propos ». Et ce, en nous plongeant en particulier dans la peau de Christian, le fils des Knudsen, lequel échappe vite au cadre très autocentré de cette communauté d'étrangers bien lotis pour se laisser guider vers d'autres rives par Marcus, jeune homme tanzanien, et découvrir avec lui une toute autre réalité. Tandis que les adultes « dégringolent », leur histoire va s'éclipser petit à petit pour faire la part belle à celle des deux garçons qui va, elle, s'épaissir avec l'avancement de l'intrigue. Liberty (le livre comme la série) est aussi, en cela, une ode à la jeunesse.

Le parcours des intervenants

Jean-Marc Auclair demande aux participants de bien vouloir retracer brièvement leurs parcours respectifs dans le monde de l'audiovisuel.

Asger Leth, créateur et scénariste de cette série, a auparavant réalisé des documentaires et autres spots publicitaires.

Quant à sa sœur aînée, Karoline, elle a commencé par produire des documentaires, des courts et des longs métrages avant de se découvrir une passion pour les séries qu'elle ne s'explique pas. Elle a produit des séries qui ont rencontré un succès retentissant comme *The Legacy* pour DR ou *Rita* pour TV2. Elle a travaillé en tant que productrice indépendante ainsi qu'au sein de l'équipe de Piv Bernth chez DR Drama, avant de rejoindre la société de production créée l'an dernier par cette dernière, Apple Tree Productions. Apple Tree prépare actuellement une série pour HBO.

Le marché de l'audiovisuel danois

Aujourd'hui, DR produit environ 20 heures de fiction par an, et TV2 en produit encore plus. Cette année, 17 à 20 séries seront produites au Danemark, alors qu'il y a quelques années la production danoise se limitait à 4 ou 5 séries par an. Comme partout, les plateformes occupent une place croissante dans le paysage audiovisuel ; on peut citer en particulier la plateforme nordique Viaplay, HBO Nordic, et bien entendu Netflix, qui a lancé récemment sa première série originale danoise, *The Rain*.

La fiction danoise a gagné une immense renommée internationale avec *Borgen* et *The Killing* ; une vague sur laquelle de nombreux créateurs danois continuent de surfer aujourd'hui. Au contraire, avec *Liberty*, Karoline et Asger souhaitaient sortir du Nordique Noir, créer une série « colorée », différente.

5 épisodes

Asger Leth explique que le choix a d'abord été fait de structurer la série en dix épisodes, conformément à la période de dix années que couvre le livre éponyme de Jakob Ejersbo (décédé prématurément, en 2008, à l'âge de 40 ans) d'où elle est tirée, un bestseller au Danemark, paru en 2009 (c'est la nièce d'Asger qui lui a fait connaître le livre).

Mais la vie étant toujours un compromis entre rêve et réalité, il a fallu se rendre à l'évidence qu'il convenait de réduire la voilure, ce faisant aboutissant dans un second temps à un découpage en six, et finalement cinq épisodes, de 58 minutes chacun.

La structuration dramatique de l'intrigue s'orchestrant en outre en trois actes principaux, il a été nécessaire de bien repenser les moments de rupture à la fin de chaque épisode, de sorte à conserver à la fois une certaine cohérence, et bien sûr du suspense.

Au sujet de la diffusion

La cible visée constituait ici un vrai défi. En effet, diffusée sur le créneau particulièrement prisé du dimanche à 20h, *Liberty* prétendait toucher une audience d'environ 1 million de téléspectateurs, soit près de 20 % de la population danoise, ce qui est énorme ; qui plus est pour une série qui aborde certes les rapports au sein d'une famille, mais aussi des sujets comme la drogue, le sexe, ou encore la mort, parfois violente.

Si la chaîne s'est montrée d'abord étonnée par la proposition, Asger et Karoline avaient anticipé une possible réaction dubitative, mais sont partis du principe que souvent, les gens ne savent pas vraiment ce qu'ils veulent ; il suffit alors de les guider dans leur perplexité... C'est

ce qu'ils ont fait en arguant de l'intérêt de voir comment des Danois se comportent quand ils sont installés à l'étranger : tel fut l'élément central de leur pitch.

Asger estime être arrivé au bon moment. Alors que le Nordique Noir – même s'il continue à faire recette – commence à ronronner, DR voulait en quelque sorte « se réinventer ». *Liberty* était ainsi une bonne façon de répondre à ce souhait de changement, et c'est pourquoi il a été possible de décrocher le prime time du dimanche soir.

Et le pari a en l'occurrence été réussi, preuve que le public danois était bien prêt à « voir autre chose ». Les critiques ont été dithyrambiques et *Liberty* a en somme gagné sa « bataille contre le Nordique Noir » (un thriller dudit genre était diffusé au même créneau horaire sur une autre chaîne). L'audimat a même continué de grimper a posteriori, après la première diffusion télé, atteignant 1,2 million de spectateurs.

Quant aux atouts clé de la série, il est précisé que DR a très largement diffusé la bande annonce pour susciter la curiosité et l'envie du public, lequel était particulièrement heureux de retrouver à l'affiche Sofie Gråbøl – actrice bien connue des Danois, déjà vue dans *The Killing* ou encore *Fortitude* –, qui a immédiatement répondu favorablement au projet (ils étaient nombreux à se bousculer au portillon, comédiens et comédiennes notoires, voulant tous faire partie de la distribution).

Une série qui fait parler

Lors de sa diffusion au Danemark au sortir de l'hiver dernier, la série a donc rencontré son public et soulevé le débat, non seulement parce qu'elle ne ménage pas son auditoire émotionnellement parlant, mais aussi parce qu'elle pose des questions plus globales quant aux agissements des Occidentaux en Afrique, ouvrant notamment le débat sur l'aide internationale et l'action des ONG, à l'époque décrite dans la série (les années 1980) mais aussi aujourd'hui.

Comme déjà explicité, le choix de la Tanzanie répondait ici à celui du prisme de l'immigration inversée décidé par les créateurs de la série, quand bien même l'action aurait pu se situer dans un tout autre pays. Il faut préciser aussi que le père de Karoline et Asger a habité en Haïti ; aussi, certains éléments de la série puisent directement leur source dans leurs années de jeunesse (Asger avait approximativement l'âge de Christian quand il rendait visite régulièrement à son père aux Caraïbes ; il dit d'ailleurs volontiers qu'il avait l'impression, à la lecture de l'ouvrage, d'être dans la peau du romancier).

Quant au propos central de *Liberty* donc, il s'agissait de se demander comment l'on se comporte dans son propre « ghetto local », quand on est expatrié sur une terre étrangère, aux codes et repères socioculturels si différents. C'est ce qui intéressait au premier chef Asger et Karoline qui ne voulaient pas tomber dans le piège d'une sorte de « critique de l'humanitaire », mais au contraire se concentrer sur les simples réactions et actions d'une famille confrontée à « une nouvelle forme de liberté », qu'elle va avoir bien du mal à apprivoiser, et encore plus à maîtriser...

Il semble en effet que chacun veuille « faire le bien » à son arrivée, mais à ce jeu somme toute un peu prétentieux, on perd vite ses illusions, devenant rapidement persona non grata in terra incognita... C'est ce sentiment de perte de repères, jusqu'à une forme de désintégration, y compris sur le plan moral, qui saisit ici le téléspectateur et amène à s'interroger plus généralement sur les rapports entre pays dominants et pays dominés, sur la corruption, la violence à tous égards, directement palpable ou plus insidieuse.

Repérage, casting, tournage et photographie

L'équipe a passé quelques semaines en Tanzanie afin de s'imprégner de l'environnement et du décorum local. Si l'action se situe bel et bien en Tanzanie, le tournage s'est cependant entièrement déroulé en Afrique du Sud, pour des raisons pratiques et logistiques (présence d'équipes déjà formées...), dans les environs de Johannesburg et de Pretoria (dont les paysages ressemblent à l'Afrique de l'Est).

Un des défis de la série a été de faire cohabiter les cultures danoise et sud-africaine (il y a d'ailleurs eu quelques conflits !). Outre les têtes d'affiche danoises évoquées plus tôt, le processus de casting local n'a pas été évident. Il faut savoir que se parlent quelques 17 langues différentes en Afrique du Sud, mais les principaux acteurs locaux parlent tous le swahili. Il a fallu aller jusqu'au Kenya pour recruter certains acteurs et figurants.

Afin de bien rendre l'atmosphère poussiéreuse, la « texture » et la lumière si particulières de la région, la photographie a enfin constitué un enjeu crucial. La série a ainsi été filmée avec des objectifs anamorphiques, un choix opéré par le directeur de la photographie pour mieux restituer l'ambiance vintage des années 80.

Au total, il aura fallu 72 journées de tournage – auxquelles Karoline a participé intégralement –, pour 5 heures de série.

Asger Leth confirme qu'il était trop occupé à l'exercice d'écriture pour pouvoir envisager de réaliser lui-même la série ; aussi il lui a fallu trouver

quelqu'un qui corresponde au mieux à la vision que lui et Karoline partageaient de l'ouvrage original. S'ils étaient un peu dubitatifs au départ, après avoir visionné le travail du réalisateur suédois Mikael Marcimain, ce dernier n'a pas eu de mal à les persuader qu'il était le bon candidat ; et ce, tant par sa vision et sa compréhension du projet que par son attitude positive à tous égards, ainsi que sa capacité à tenir les délais.

Perspectives

Au vu du succès de la série au Danemark et lors de sa diffusion à Berlin, Jean-Marc Auclair voudrait savoir si *Liberty* a déjà été vendue à l'étranger ; mais le tandem Leth n'a pas connaissance de contrats conclus dans ce sens à ce jour par DR Sales.

Karoline travaille à présent à un nouveau projet de série télé qui aborde la question de la condition de la communauté musulmane au Danemark, un sujet qui, semble-t-il, n'a jamais vraiment été traité.

Jean-Marc Auclair conclut la discussion en se voyant confirmer que le cinquième et dernier épisode clôt bien définitivement cette minisérie, tout en souhaitant bien sûr les meilleurs auspices à *Liberty*, espérant vivement qu'elle sera notamment diffusée en France...



MATADERO

Espagne



© Javier de Agustín

Genèse de la série

Jordi Frades souhaitait depuis longtemps réaliser une série du genre, à savoir une sorte de « *Fargo* à la mode espagnole ». La sortie de la série américaine, en 2014, a en effet été pour lui un déclencheur. Et c'est avec audace et l'envie rivée au ventre de proposer une série aux couleurs du Midwest, mais revue et corrigée à la sauce provinciale loufoque ibérique, qu'il a contacté Daniel Martín Saez de Parayuelo pour lui soumettre le projet...

Il voulait en outre rendre un hommage à un certain cinéma des années 70 qui a dépeint une Espagne profonde, par exemple les réalisateurs Carlos Saura ou Luis Berlanga qui, grâce à l'humour, sont sans doute les cinéastes ayant su le mieux capter l'esprit régional des zones les plus reculées de la Castille. Mais il cite aussi pour référence Bigas Luna, plus connu dans son pays pour des films à connotation érotique comme *Bilbao* (1978), mais dont le plus grand succès, la comédie *Jamón, jamón* – qui a révélé Javier Bardem et Penelope Cruz et lui a valu le Lion d'argent au Festival de

Venise en 1992 –, n'est évidemment pas sans rappeler l'ambiance de *Matadero*.

Daniel Martín Saez de Parayuelo confirme que le projet était un défi, car il s'agissait de bien restituer l'atmosphère de la ruralité espagnole, tout en la tintant d'une ambiance de western. Il a été séduit d'emblée par la proposition, notamment parce qu'il a lui-même vécu dans un petit village dans son enfance. Il a dès lors abordé cette création avec une réelle tendresse pour le paysage général dont il y était question, et plus particulièrement pour les personnages qui sont en l'occurrence au cœur de l'arche narrative et participent plus que jamais à l'authenticité du pari et, souhaitons-le, à sa réussite.

Les personnages, vecteurs clés de la série

Si la série a certes des accents burlesques, elle ne souffrirait pas pour autant le ridicule, et Daniel Martín Saez de Parayuelo s'en est protégé précisément en abordant la construction et le développement des personnages – tous plus singuliers les uns que les autres – avec tout le respect, l'amour

et l'honnêteté nécessaires pour susciter l'empathie et l'affection à leur égard.

Dans *Matadero*, rien n'est feint, la narration est sincère, et c'est palpable. Plus que l'action donc, c'est l'approfondissement des personnages qui fait la vraie richesse de la série.

Une exigence de chaque instant envers les comédiens

Parce que les personnages constituent le cœur de cette fiction, il a été nécessaire de faire un travail très précis – et pas toujours facile ! – avec les comédiens. Il s'agissait en effet de trouver le juste ton, avec des acteurs aussi connus que Pepe Viyuela – véritable clown de son état et de notoriété publique en Espagne – dont il a fallu par exemple canaliser les ardeurs pour l'amener à un jeu « tout en retenue », et cependant répondant aux exigences du genre comique.

Les Espagnols, férus de comédie

Daniel Martín Saez de Parayuelo confirme volontiers le goût tout particulier du public espagnol pour le genre comédie, voire pour le loufoque. « En Espagne, on aime rigoler » ! confie-t-il. Mais il insiste sur le fait que dans *Matadero*, le ton n'est pas seulement divertissant. Et ceci est d'ailleurs palpable dès la première scène du premier épisode où l'on voit deux types converser en voiture et se raconter des blagues auxquelles l'on ne sait trop comment réagir, entre drôlerie, absurdité et perplexité.

Une écriture plurielle

L'écriture s'est faite ici à dix mains, à savoir celles de Daniel Martín Saez de Parayuelo qui définissait la trame générale, et celles de quatre autres coscénaristes. Et cette immersion à cinq, avec Daniel Martín

Saez de Parayuelo en figure de proue, s'est avérée très profitable pour le processus de narration qui a su trouver le bon rythme, petit à petit. Tous les scénarios étaient disponibles au moment du début du tournage.

Quant à la réalisation, elle a fonctionné sur le même mode que celui de l'écriture du scénario, à savoir un protagoniste principal – Jordi Frades – qui définissait la couleur générale, et deux autres réalisateurs pour d'autres épisodes. Il n'est donc pas vraiment question ici de *showrunner*.

La diffusion aux côtés de la création

Montse García indique que les interlocuteurs de la chaîne – Antena 3 – étaient globalement d'accord avec les partis-pris et analyses des scénaristes précités. Dans l'ensemble, les points de vue convergeaient, ce qui a grandement facilité le bon avancement de l'aventure.

Après un premier pitch, la bible de la série a été rédigée, laquelle vient poser le décor général, puis la chaîne a donc laissé libre cours aux protagonistes qui ont pu travailler librement à leur création, ne s'impliquant quant à elle que quand cela semblait nécessaire, pour faire des propositions – tout à fait pertinentes – au moment du montage final.

À propos du tournage

Jordi Frades précise qu'il a fallu tourner en été, du fait même qu'en hiver, les plaines de la Castille-et-León et de la Mancha sont le plus souvent enneigées. La totalité de la série a été tournée en extérieur, à raison d'une dizaine de jours par épisode (10 au total, de 70 minutes chacun).

INTERVENANTS

Daniel Martín Saez de Parayuelo, créateur, scénariste

Jordi Frades, réalisateur, producteur

Montse García, productrice, Diagonal TV

MODÉRÉ PAR

Charline de Lépine, productrice, Macondo

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Daniel Martín Saez de Parayuelo

Scénariste : Daniel Martín Saez de Parayuelo

Réalisateur : Jordi Frades

Compositeur : Juan Navazo

Producteurs : Jaume Banacalocha, Montse García

Production : Diagonal TV – Endemol Shine Iberia

Diffuseur : ATRESMEDIA Television

Distributeur : ATRESMEDIA / Endemol Shine Group

Avec : Pepe Viyuela, Lucía Quintana, Ginés García Millán, Carmen Ruiz, Antonio Garrido, Tito Valverde, Miguel de Lira

Format : 10x70'

Date de diffusion : automne 2018



Daniel Martín Saez de Parayuelo se félicite de ne pas avoir assisté au tournage – il confesse qu’il y était « persona non grata » –, arguant du fait que cela a permis de disposer d’un temps d’écriture plus souple, pour une série aux couleurs délicates et demandant dès lors beaucoup d’imagination. La série a été écrite en pensant à des acteurs imaginaires qui ont finalement pris corps en des personnes aussi géniales que Pepe Viyuela, déjà cité, dont Daniel Martín Saez de Parayuelo tient à saluer une nouvelle fois la performance remarquable.

Budget et perspectives

Le budget de *Matadero* est de l’ordre de 500 000 € par épisode. Le fait d’avoir eu recours à cinq scénaristes a notamment permis un plan de tournage un peu plus serré, et donc des économies.

La série sera diffusée à l’automne 2018 sur Antena 3, à raison d’un épisode par semaine. Montse Garcia ne cache pas une certaine fébrilité, car même si elle a confiance en la grande qualité du projet – la série a été acclamée par la critique lors de sa présentation dans divers festivals en Espagne, en décembre et janvier derniers, et elle sera présentée en outre au prestigieux festival de Vitoria, au Pays basque –, il n’en demeure pas moins que la proposition est novatrice, et le pari ici un peu différent...

Après sa diffusion sur Antena 3, la série sera diffusée en ligne, et elle a d’ores et déjà été pré-vendue à Amazon.



INTERVENANTS

Viviane Zingg, cocréatrice, scénariste
Julien Meynet, réalisateur
Paul Rognoni, producteur
Amaury Chabauty, compositeur
Axelle Bossard, actrice
Anais Lechiara, actrice
Aurélien Gabrielli, acteur
Jean-Emmanuel Pagni, acteur
Cédric Appietto, acteur

MODÉRÉ PAR

Pierre Ziemniak, chargé de développement, Kam&Ka

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Viviane Zingg, Philippe Mari
 Scénaristes : Christiane Claudette, Arnaud Pitois
 Réalisateur : Julien Meynet
 Compositeur : Amaury Chabauty
 Production : Mareterraniu
 Producteur : Paul Rognoni
 Diffuseur : France 3 Corse ViaStella
 Distributeur : France 3 Corse ViaStella
 Avec : Aurélien Gabrielli, Jean Emmanuel Pagni, Marie Broche, Cedric Appietto, Axelle Bossard, Anais Lechiara
 Format : 20x20'
 Date de diffusion : Sept. 2018

Over la nuit suit les tribulations d’un couple de Parisiens criblés de dettes (suite aux malversations d’un frère et d’un beau-frère peu scrupuleux). Soucieux de préserver leur fils Armand, un autiste Asperger de 18 ans en fin de scolarité, Isabelle et Bruno répondent à une petite annonce de gérance d’une station-service en Corse. C’est ainsi que la petite famille débarque à Francrado, un village perdu dans une vallée encaissée. La station-service est en décrépitude et le couple, découragé, est prêt à rebrousser chemin. Mais Armand les incite à rester et tenter bon an mal an leur chance.

Un Bagdad café en Corse

Paul Rognoni tient à préciser que « *Over la Nuit* n’est pas une série corse, c’est une série faite en Corse ». La Corse est certes un élément important, voire même un personnage, mais la série se veut avant tout ouverte sur le monde. L’intrigue se déroule dans une sorte de « Bagdad café » improbable qui lui donne une dimension universelle. Viviane Zingg, créatrice de

la série avec Philippe Mari, indique qu’à l’origine, le lieu où se déroulait l’histoire n’avait pas été clairement défini. Ils avaient imaginé l’histoire d’un couple chargé de gérer une station-service perdue au milieu de nulle part. « L’intrigue pouvait aussi bien se situer en Corse qu’ailleurs ». La série a d’ailleurs été en partie pensée pour l’exportation. Le village de Francrado ressemble à tous les villages isolés du monde.

Il est vrai qu’en lisant le pitch, on imagine que la série a pour principal sujet les relations, parfois difficiles, entre les Corses et les Parisiens. Rien n’est plus faux. *Over la nuit* évite tous les stéréotypes qu’une telle histoire aurait pu véhiculer. En tournant en Corse, on peut être tenté de jouer sur les éternels clichés (l’« hospitalité corse », la beauté des décors naturels...) qui continuent de coller à la peau de l’île de beauté. La série ne s’appuie pas sur les clivages, notamment culturels, entre Corses et Parisiens, mais au contraire sur ce qui les unit.

Paul Rognoni avait lu un premier scénario il y a quelques années. « J'avoue qu'il me manquait quelque chose, je ne savais pas trop quoi faire avec cette série ». Il imagine alors le personnage d'Armand, un jeune homme autiste. Viviane Zingg est emballée et réécrit la série qui prend alors une toute autre dimension. L'histoire est racontée en grande partie à partir du point de vue d'Armand, fou d'astronomie (comme beaucoup d'autistes Asperger, Armand a des passions obsessionnelles), toujours la tête dans les étoiles. Julien Meynet indique avoir voulu que la mise en scène épouse entièrement le regard d'Armand, sa façon si particulière d'appréhender le monde. Lorsqu'Isabelle et Bruno, ses parents, découvrent la station-service, ils sont atterrés. Ils n'y voient que décrépitude et ruines. Armand, au contraire, voit les choses telles qu'elles sont, la réalité crue. Son regard est pur, neuf. Paul Rognoni est persuadé que le personnage d'Armand permettra à la série de toucher le plus grand nombre de spectateurs.

Impossible n'est pas corse

Paul Rognoni précise qu'*Over la nuit* est la deuxième série (après *Back to Corsica*, série présentée ce jour même à *Série Series*) produite par France 3 Corse ViaStella. « L'économie de la série s'apparente à celle d'un documentaire en région », avec 1,4 million d'euros pour 20 épisodes. Ainsi, l'épisode projeté aujourd'hui a été tourné en un peu plus d'une journée seulement. 17 scènes étaient tournées par jour en moyenne. Sur le papier, cela pouvait sembler improbable. Mais comme le rappelle Paul Rognoni, « impossible n'est pas corse ! ». Ces contraintes ont été intégrées en amont, dès l'écriture.

Viviane Zingg a pour sa part vécu ces contraintes comme une opportunité. Certes, elle fait face, en tant qu'auteure, à quantité d'interdits. Elle s'impose, par exemple, de ne pas écrire de scène avec plus de trois

personnages (qui serait trop longue à préparer pendant le tournage). Il n'en demeure pas moins que les contraintes obligent les scénaristes à être plus créatifs.

Bien évidemment, le fait de tourner une grande partie des scènes dans un lieu unique a grandement facilité les choses. Paul Rognoni précise que la station-service existe réellement. Elle se situe dans un petit hameau isolé en plein centre de la Corse. Dans le passé, le village était situé à la croisée de plusieurs routes importantes, empruntées pour traverser l'île. Il y a une vingtaine d'années, afin de fluidifier la circulation entre Ajaccio et Bastia, une déviation a été créée et aujourd'hui la route principale ne passe même plus par le village. La station-service a donc été fermée et était inutilisée jusqu'à ce qu'elle devienne un décor de série. Ce lieu est fondamental à l'intrigue. La station-service est un personnage à part entière. Julien Meynet fait cependant observer que la série ne se déroule pas entièrement dans ladite station-service. « On ne voulait pas tourner une sitcom ». Peu à peu, le tournage s'est ouvert sur l'extérieur, aux forêts et aux maquis.

La principale contrainte était le temps. Julien Meynet se souvient que lorsque Paul Rognoni lui a présenté la série, il lui a clairement spécifié qu'il ne disposerait que de 25 jours pour tourner 20 épisodes de 20 minutes ! Il a d'ailleurs failli refuser le projet. Après avoir donné son accord, il s'est attelé à imaginer les solutions techniques qui permettraient aux équipes de tourner à flux tendu. La décision a été prise d'utiliser des caméras spéciales, capables de tourner quelle que soit la lumière, permettant ainsi de tourner à n'importe quel moment du jour ou de la nuit. Il a fait appel, par ailleurs, à des techniciens jeunes (âgés de moins de trente ans), attirés par ce genre de défis.



Au-delà des aspects purement techniques, Julien Meynet avait conscience que la série était construite autour de ses personnages. Il a organisé une semaine de répétitions avec les acteurs en amont du tournage. Cédric Appietto rappelle que les répétitions sont devenues un luxe, que ce soit à la télévision ou au cinéma. Elles étaient, dans ce cas, absolument nécessaires. Le temps étant compté sur le tournage, les acteurs savaient qu'il y aurait très peu de prises (deux ou trois au maximum) et qu'ils n'auraient donc pas le loisir de tergiverser, de travailler leur interprétation.

C'est donc en grande partie pendant les répétitions qu'Aurélien Gabrielli a construit le personnage d'Armand, travaillant sur sa voix, sa posture et sa démarche (le jeune homme a toujours les épaules un peu raides et marche de façon mécanique). Il tient toutefois à préciser que tout était écrit dans le scénario et qu'il a essentiellement travaillé à partir du texte. Axelle Bossard ajoute que les répétitions ont non seulement permis aux acteurs de dessiner leur personnage, mais également de dénouer les relations entre les différents protagonistes. Ce moment privilégié a permis de créer un esprit de troupe, élément essentiel à l'intrigue puisque

la série a pour principale thématique la communauté et la famille. Pour Cédric Appietto, *Over la nuit* est avant tout une série chorale.

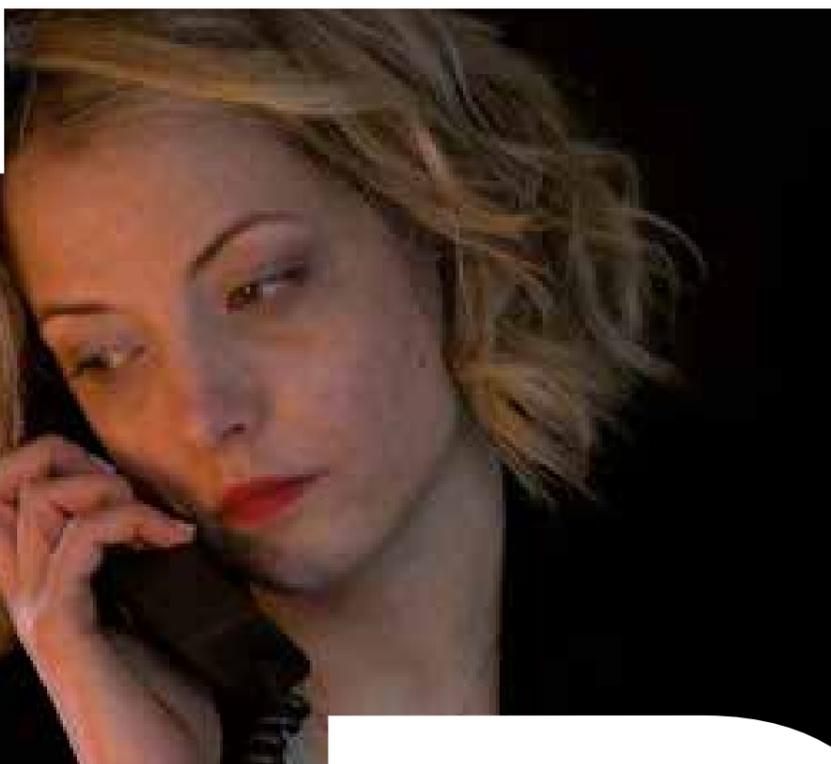
Julien Meynet fait ensuite observer que la série s'est en grande partie construite pendant le tournage. Les 8 premiers épisodes ont été tournés les deux premières semaines et les 12 épisodes suivants ont été tournés en trois semaines. Cette façon de tourner n'est pas sans conséquence sur le résultat final. « On sent une véritable montée en puissance au fil des épisodes. La mise en scène trouve peu à peu sa voix. Les comédiens s'emparent de leurs personnages. Lorsqu'on regarde les derniers épisodes de la première saison, on n'imagine pas les conditions dans lesquelles a été réalisée la série ». Viviane Zingg confirme que le ton de la série a été trouvé pendant le tournage, « en cours de route ».

Pour conclure, Paul Rognoni précise que la première saison, en cours de montage, sera diffusée sur France 3 Corse ViaStella. Il recherche actuellement d'autres distributeurs pour élargir la diffusion. La deuxième saison est en cours de développement.



QUARTIER DES BANQUES

Suisse, Belgique



© RTS, Jay Louvain

Janvier 2012. Le secteur bancaire suisse est en danger. Ciblent l'assise de la prospérité suisse, Washington frappe le secret bancaire. Quand le directeur de la banque privée Grangier & Cie est trouvé dans le coma, sa sœur suspecte un acte criminel. Le coupable est-il dans la famille ou la banque ?

Quartier des banques a déjà été présentée l'année dernière à Série Series lorsqu'elle était en production. Un montage d'extraits avait alors été dévoilé ; à l'époque, la matière était encore brute.

Arnaud Malherbe, modérateur de la session, résume rapidement le pitch : l'épisode se passe à Genève, en 2012, dans un contexte politique où Obama souhaite récupérer l'argent d'un certain nombre de contribuables américains.

Tourner en Suisse une série sur la banque : un cliché ?

Pour Jean-Marc Fröhle, à l'initiative du projet, il s'agissait surtout de trouver le bon angle, guidé par l'envie de mêler thriller et drame familial, en puisant

l'inspiration dans les familles patriciennes genevoises. Le tout avec la volonté d'être accessible au grand public, en suivant le contexte financier de l'époque : la crise bancaire suisse.

Il y avait une volonté de jouer sur la réputation de Genève, bien connue pour sa place financière, pour que la série ait une portée internationale. Beaucoup de choses peuvent se passer dans les banques : à l'époque, il y avait leur communication officielle et le récit beaucoup plus noir de ce qui se déroulait en interne. Cela constituait une matière parfaite pour la fiction.

Pour la RTS, le fait de diffuser une série sur les banques était une grande première. Pour Françoise Mayor, l'enjeu était de dépasser les clichés liés à la thématique. L'intérêt du projet était de raconter une histoire de famille dans cette arène, au moment de la fin du secret bancaire. On sait que dans la fiction, l'attachement des spectateurs se fait sur les personnages.

INTERVENANTS

Jean-Marc Fröhle, producteur, Point Prod

Françoise Mayor, directrice de la fiction, RTS

Arnaud Binard, acteur

MODÉRÉ PAR

Arnaud Malherbe, scénariste et réalisateur

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Stéphane Mitchell, Fulvio Bernasconi, Jean-Marc Fröhle

Scénaristes : Stéphane Mitchell, Brigitte Ledef, Vincent Lavachery, Axel du Bus, Jean-Marc Fröhle, Stéphanie Girerd, Flavien Rochette

Réalisateur : Fulvio Bernasconi

Compositeur : Hans Mullens

Production : Point Prod', RTS Radio Télévision Suisse, Panache Productions, La Compagnie cinématographique, Teledub, RTBF

Producteurs : Jean-Marc Fröhle, Françoise Mayor, Patrick Suhner, André Logie, Gaëtan David, Anke Beining, Sylvie Caquart

Diffuseurs : RTS Radio Télévision Suisse, RTBF, Teledub

Distributeur : About Premium Content

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

Format : 6x52'

Date de diffusion : Nov. 2017 RTS ; Mar. 2018 RTBF ; Avr. / Apr. 2018 Teledub

Indépendance et liberté de ton

La RTS étant une chaîne publique, Arnaud Malherbe demande s'il y a ou non eu des problèmes à s'attaquer frontalement à ce sujet. Pour Jean-Marc Fröhle, la question ne s'est jamais posée. Il précise : tout n'est pas abordé frontalement, mais il n'y a jamais eu de problème avec ce sujet. Les histoires dont ils se sont inspirés ont été mélangées pour ne pas être immédiatement reconnaissables, et ils ont souvent reçu des témoignages de banquiers qui identifiaient certaines intrigues à certaines banques – mais étonnamment, jamais la leur !

Un travail d'enquête

Un travail de documentation approfondi a été fait en amont, par exemple pour l'épisode inspiré de l'affaire HSBC lors de laquelle les employés ont été soumis à un interrogatoire par leur hiérarchie. Pour Arnaud Binard, le plus étonnant était la liberté de ton des helvètes, qui fait selon lui une vraie différence : il y a une vraie audace et c'est un bonheur pour les acteurs ! Artistiquement, les personnages sont écrits avec beaucoup d'humanité, ni tout blancs, ni tout noirs. Il relève qu'en France, à l'heure actuelle, on sent une grande frilosité sur le plan éditorial.

Une série politique ?

Cette série pose un regard audacieux autour des sommes d'argent colossales qui circulent sans que les citoyens n'en soient conscients. Pour Arnaud Binard, ce ne sont pas tant les banquiers qui sont en cause, que les capitaux et la façon dont les capitaux sont utilisés par leurs détenteurs. Les métiers de la banque sont des métiers pratiqués par les Suisses depuis des siècles, avec des erreurs, certes, mais aussi des adaptations suite à ces erreurs.

Jean Marc Fröhle ajoute qu'ils ont veillé à ne pas raconter cela sous un angle moral. Si l'on lit l'actualité d'alors d'un point de vue stratégique et politique, les enjeux sont plutôt ceux d'une guerre économique que d'une crise morale. Le secret bancaire suisse a été ébranlé par Barack Obama puis par la France parce qu'ils ont senti une faiblesse du côté suisse et se sont engouffrés dans la brèche.

Une période trouble pour le service public suisse

La série a été diffusée dans un contexte très particulier pour le service public suisse, celui de la votation « No billag », qui menaçait d'aboutir sur une suppression de la redevance et donc des moyens alloués aux diffuseurs publics suisses. La série a été diffusée en novembre et la votation avait lieu en mars.

Jean-Marc souligne que la RTS a fait preuve d'une grande détermination et d'un certain courage pour communiquer, faire de la promotion, porter la série, qui a eu finalement un très bon accueil public et critique (environ 30% de part de marché, avec énormément de replay).

Dans le même temps, l'actualité bancaire suisse, au début de l'année, a été occupée par l'échange automatique des données, et Quartier des Banques a été utilisée pour expliquer l'information et illustrer l'historique de la fin du secret bancaire, pour illustrer l'actualité.

Du côté des banques, ajoute Jean Marc Fröhle, il y a eu une attaque assez molle des marchés financiers mais la série a été portée par son audience. Beaucoup de banquiers ont bien réagi car les créateurs ont fait en sorte d'éviter le jugement moral. Il y a bien une morale, mais elle est en périphérie.

Saison 2... et plus ?

La saison 2 est actuellement en écriture ; l'équipe souhaiterait idéalement créer au moins une troisième saison. L'actualité est si changeante qu'elle fournira nécessairement de la matière. Le prisme des banques permet d'aborder de nombreuses thématiques. Ainsi, la saison 2 propose un angle différent, davantage centré sur les ressources naturelles et les enjeux commerciaux en Afrique. Le sujet est inépuisable !



STATE OF HAPPINESS

Norvège



© Petter Skarlie Henniks - NRK - Maipo Films

La septième saison de Série Series se termine en beauté avec cette splendide fresque norvégienne. *State of Happiness* relate l'histoire d'une nation en plein bouleversement, et de quatre jeunes gens soudain pris dans un tourbillon d'opportunités. Nous sommes à l'été 1969 dans la petite ville côtière de Stavanger. Les compagnies pétrolières internationales forent les sols depuis des années, mais n'ont toujours pas trouvé une goutte de pétrole, et commencent à quitter le pays. Mais la veille de Noël, une torche s'enflamme : Phillips Petroleum a trouvé le plus grand gisement sous-marin de l'histoire. Et tout s'apprête à changer.

Un voyage dans le temps

Pierre Zéni note l'énorme travail de reconstitution mené pour cette série historique et demande à Petter Næss si c'est ce qui l'a attiré dans le projet. Comment a-t-il travaillé sur la direction artistique ? Le budget n'était pas hollywoodien, donc il a fallu faire preuve d'imagination pour recréer le bon décor.

Le principal défi pour l'équipe était de créer un environnement réaliste, qui ne ressemble pas à un musée, mais bien à une vraie ville avec des personnes modernes prises dans les filets de la crise économique ; et ce, même s'il agit d'une époque très stylée. Il était important de montrer le contraste entre la pauvreté générale de Stavanger et la prospérité de certains.

Pierre Zéni interroge Pia Tjelta sur la manière dont elle s'est projetée à la fin des années 1960 : comment a-t-elle incarné ce rôle de mère et de femme au foyer ? Pour Pia Tjelta, la principale caractéristique de cette femme est qu'elle est prête à tout pour protéger sa famille ; sa préparation a donc principalement consisté à s'imprégner des relations entre les personnages, à comprendre les changements auxquels ils étaient confrontés et la manière dont cela les affectait. Son personnage est à la fois terrifié, terriblement anxieux, et extrêmement protecteur vis-à-vis de son fils.

INTERVENANTS

Synnøve Hørsdal, créatrice et productrice, Maipo
Petter Næss, réalisateur
Pia Tjelta, actrice
Amund Harboe, acteur
Per Kjerstad, acteur
Tone C. Rønning, productrice déléguée, NRK

ANIMÉ PAR

Pierre Zéni, journaliste, CANAL+

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Synnøve Hørsdal
Scénariste : Mette M. Bølstad
Réalisateurs : Pål Jackman, Petter Næss
Compositeur : Ginge Anvik
Production : Maipo Film
Productrices : Synnøve Hørsdal, Ales Ree
Diffuseur : NRK
Distributeur : DR Sales
Casting : Anne Regine Ellingsæter, Amund Harboe, Malene Wadel, Bart Edwards
Format : 8x45'
Date de diffusion : automne 2018

L'histoire d'une nation

Pierre Zéni évoque le contexte historique et demande à Amund Harboe si, en tant que jeune homme norvégien, il connaissait pleinement cette histoire. La plupart des Norvégiens connaissent les grandes lignes de la découverte du pétrole, mais cette série offre un regard aiguisé sur les détails de cette histoire, qui ne sont pas nécessairement bien connus de tous. Per Kjerstad acquiesce : cette découverte et la richesse qui en a découlé a encore aujourd'hui un impact considérable sur le quotidien de tous les citoyens, et il est intéressant d'avoir une idée plus précise de ce qu'était le pays avant cette nouvelle ère ; particulièrement pour quelqu'un qui, comme lui, vit à Stavanger.

Synnøve Hørsdal ajoute que la série n'a pas vocation à être un cours d'histoire, mais plutôt à montrer comment les individus peuvent réagir à un changement extrême, et comment les événements historiques peuvent influencer leur vie personnelle et émotionnelle. Pour elle, il est particulièrement pertinent de raconter cette histoire aujourd'hui, à un moment où l'industrie pétrolière commence à rencontrer quelques difficultés. Désormais, les individus vont devoir s'adapter à la fin d'un âge d'or.

Un long processus

Synnøve porte ce projet depuis de très longues années. Tone Rønning précise que NRK a rejoint le projet il y a 9 ans pour soutenir son développement ; et le feu vert n'a été donné qu'il y a deux ans, car cela leur semblait être le meilleur moment. Pour elle, il s'agit avant tout d'une histoire de choix entre tradition et modernité ;

une question encore tout à fait pertinente aujourd'hui. Ce projet correspond tout à fait au souhait de NRK de proposer des projets qui ont un vrai sens, une vraie portée pour le public, de leur apporter à la fois du divertissement et des éléments de réflexion. « Il est important de connaître ses racines, et une série comme celle-ci peut nous y aider », ajoute Tone.

Pour faire cette série, un important budget était nécessaire. C'est d'ailleurs l'un des plus gros investissements que NRK ait jamais fait dans une série. Les fonds, les autres diffuseurs nordiques, etc., ont également participé au financement, mais le budget restait un peu serré, indique Synnøve.

La série sera diffusée à l'automne et a déjà été présentée à des groupes tests. La plupart des gens ont dit « Oh, je ne connaissais pas cette histoire », ce qui pour l'équipe est une excellente chose. La production travaille sur une deuxième saison mais elle n'a pas encore été commandée.



INNOCENT

Royaume-Uni

en lien avec la masterclass de Chris Lang



© TXTV & all3media Int

PATRICK MELROSE

Royaume-Uni

soirée événement et concert



© Sky UK Ltd

AUX ANIMAUX LA GUERRE

France



© Benoît Linder - Storia Television

FENIX

Pays-Bas



© Nyk Deleyser / Lemming Film

MAIS AUSSI...

Ce panorama de nouveautés européennes a été complété par d'autres projections de nouvelles séries, dans le cadre des sessions *Follow Up* ou en lien avec des événements spéciaux :

HOME GROUND

Norvège

**SIRENE**

Italie



© 2017 Francesca Fago

STELLA BLÓMKVIST

Islande



© SugaFilm 2017

THE DAYS THE FLOWERS BLOOM

Suède

**INTERVENANTS**

Simon Kaijser, réalisateur
Maria Nordenberg, productrice, SVT

MODÉRÉ PAR

Jean-Marc Auclair, scénariste et producteur,
Alauda

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Jonas Gardell
Scénariste : Jonas Gardell
Réalisateur : Simon Kaijser
Compositeur : Andreas Mattsson
Production : SVT
Productrice : Maria Nordenberg
Diffuseur : SVT
Distributeur : SVT
Castings : Rasmus Luthander, Eva Röse, Anja Lundqvist, Johan Rheborg, Ulf Friberg, Jacob Ericksson, Magnus Krepper, Torkel Pettersson
Format : 3x60'
Date de diffusion : 2019

The Days the Flowers Bloom est une histoire autour du sentiment de perte, où l'on suit trois familles voisines, confrontées dans les années 1970 et 1990 à des événements qui continuent aujourd'hui encore d'affecter leur vie.

Partition à six mains

Simon Kaijser est réalisateur depuis une vingtaine d'années. « Mon meilleur travail, je l'ai fait avec Maria », dit-il ; ils ont en effet travaillé ensemble sur 9 ou 10 titres.

Il s'agit ici de la troisième minisérie qu'ils font avec le même scénariste, le talentueux Jonas Gardell. Le trio a déjà créé *The Half Hidden* en 2009, et *Don't Ever Wipe Tears Without Gloves* en 2012. D'une certaine manière, ces trois miniséries forment une trilogie.

Maria Nordenberg est productrice au département production en interne de SVT. Chaque année, SVT produit deux séries de 8 à 10h, ainsi que 8 à 16h de comédie, et des fictions web pour une audience plus réduite. Beaucoup de ces fictions sont adaptées de la scène. Il y a environ dix ans, SVT a commencé à prendre des décisions plus audacieuses en matière de fiction et cela a immédiatement apporté une reconnaissance internationale à la fiction suédoise.

Une histoire de perte

L'intrigue de *The Days the Flowers Bloom* est difficile à résumer. La série commence dans les années 1970 avec trois familles voisines, qui ont trois fils du même âge. Chaque famille sera confrontée à la perte d'un proche, sous des formes différentes, qui continuera à affecter ses membres des décennies plus tard. La série fait des allers-retours constants entre différentes époques.

La première famille est confrontée à la perte lorsque le père part avec sa secrétaire. Pour la deuxième, c'est lorsque leur fils et frère sombre dans la drogue. Enfin, dans la troisième famille, un homme perd sa femme

et son enfant lors d'un naufrage en Estonie.

Le trio créatif souhaitait faire une série qui ne soit pas seulement triste et sombre, mais aussi réconfortante.

L'une des choses les plus importantes était de recréer une sorte de conscience collective – une notion que l'on a tendance à perdre de vue aujourd'hui – notamment en faisant renaître l'esprit des 70ies. Le teaser et les scènes dévoilés à Série Series montrent cette atmosphère particulière.

Une écriture labyrinthique

Simon Kaijser et Maria Nordenberg parlent de Jonas Gardell d'une seule voix : « Il est unique en son genre et nous lui faisons entièrement confiance. Ce n'est pas un auteur à qui l'on peut dire ce qu'il doit faire, car il écrit avec le cœur ». Maria raconte qu'une grande partie de son rôle consiste à maintenir une distance entre Jonas et Simon afin que Simon garde assez d'espace pour apporter sa propre vision à la série. Mais ils travaillent malgré tout tous les trois ensemble.

La série est un cauchemar en termes de structure puisqu'elle saute sans arrêt dans le temps. Simon Kaijser explique que cela complique la tâche du téléspectateur, et plus encore de celui qui lit le script. Son rôle en tant que réalisateur est justement de rendre la structure plus claire, plus visible. La série a une intrigue très ténue, elle est avant tout faite de situations et de personnages, ce qui est un rêve pour le réalisateur : le récit et très intuitif, très intime, et il doit créer une ambiance, donner au spectateur l'impression qu'il feuillette un album photo.

La série sera diffusée tout début 2019.

Maria et Simon concluent en insistant sur le fait que la série suscite l'espoir : c'est aujourd'hui que les fleurs éclosent, il faut vivre le moment présent. Finalement, la morale derrière les trois œuvres du trio pourrait être « chaque vie, chaque instant comptent ».

HP

France



Après *Irresponsable*, *HP* est la deuxième série née d'un projet de fin d'études d'étudiants de la section Création de séries de la Femis et porté à l'écran pour OCS. Les premiers extraits de cette série qui propose une immersion dans le milieu des hôpitaux psychiatriques sont dévoilés à Série Series.

Sheila est une jeune interne en psychiatrie. Au fil des jours et des cas qu'elle va rencontrer, le monde si cruel de l'hôpital psychiatrique va s'avérer bien plus accueillant que la dureté d'une vie bien trop normée.

Marika Muselaers accueille sur scène une équipe nombreuse et très féminine. Tiphaine Daviot, qui interprète le personnage de Sheila, et Raphaël, qui incarne Jimmy, se sont joints aux créatrices Angela Soupe et Sarah Santamaria-Mertens, à la co-scénariste Camille Rosset, à la réalisatrice Emilie Noblet et à la productrice Christine de Bourbon Busset.

Naissance sur les bancs de l'école

Angela et Sarah racontent leur rencontre sur les bancs de la Femis. Sarah avait envie d'écrire une série se déroulant dans un hôpital psychiatrique et Angela l'a suivie avec enthousiasme. La rencontre avec une jeune interne leur a donné l'idée de justement raconter leurs histoires à travers le point de vue des internes.

Elles ont interviewé de très nombreux internes et leurs confidences ont nourri le projet. La plupart des intrigues sont inspirées d'histoires vraies. L'un des internes est devenu leur consultant.

Le processus créatif

Angela et Sarah ont écrit ensemble la bible et le pilote puis Christine de Bourbon Busset a rejoint le projet en tant que productrice. Arrivées à l'étape de l'écriture des arches, elles sont allées chercher Camille Rosset, qui avait déjà l'expérience d'*Irresponsable*, autre tragicomédie de 26 minutes produite pour OCS.

Les trois scénaristes ont alors travaillé ensemble pour découper la matière accumulée pendant deux ans et en tirer le meilleur.

Camille a ensuite poursuivi l'écriture de la structure des épisodes tandis que Sarah et Angela finalisaient les dialogues.

Emilie Noblet, la réalisatrice, est arrivée dans la seconde moitié de l'écriture pour entamer la préparation ; la moitié des épisodes étaient terminés, les autres étaient en cours d'écriture. Elle a pris part au processus créatif en cours en contribuant à des coupes pour adapter le scénario à la durée totale de la série, et a travaillé activement avec les acteurs pour les préparer.

Les scénaristes ne sont venues que quelques fois sur le plateau mais elles ont vu l'ensemble des rushes.

Un budget serré

OCS s'est positionné à partir de 4 dialogués. Leurs moyens étant limités, il a fallu compter sur un accompagnement complémentaire de Playtime, de la région Île-de-France et du CNC pour atteindre un budget de 110 000 € par épisode de 26 minutes.

Le budget limité a créé de fortes contraintes pour le tournage. Comme le rappelle Christine, ils ont dû tourner 12 minutes utiles par jour, ce qui était énorme pour l'équipe et en particulier pour les comédiens. Tiphaine Daviot et Raphaël Quenard approuvent : il était compliqué pour eux de passer sans cesse d'un épisode à l'autre. Cependant, le travail de préparation poussé en amont a permis de s'adapter à ces conditions. La série n'est pas encore terminée, les 10 épisodes seront livrés à OCS à la rentrée et l'équipe espère que cela leur permettra de donner le feu vert pour une saison 2.

Trouver le bon ton

OCS offre certes un budget limité, mais laisse aux équipes une liberté de ton totale.

Pourquoi avoir fait le choix de la comédie pour traiter d'un sujet aussi dur que la maladie psychiatrique ? Pour les scénaristes, ce choix coulait de source et était justement nécessaire pour donner un ton réaliste à la série ; car, contrairement à ce que la plupart des séries médicales nous font croire, à l'hôpital, on rit beaucoup, notamment par mécanisme d'auto-défense !

Le décalage et l'absurdité des situations sont des ressorts essentiels pour la série, comme le montrent les extraits présentés par l'équipe.

Dans un premier extrait, l'interne Sheila est contrainte de libérer un lit ; elle choisit de faire sortir de l'hôpital le plus ancien patient, Le King, et fait appel aux assistantes sociales pour soutenir sa réinsertion, mais celles-ci se montrent d'assez mauvaise volonté. Tiphaine Daviot souligne que cet extrait constitue pour son personnage une grande découverte sur cet univers : il est bien souvent difficile de savoir qui des patients ou du personnel sont les plus fous !

Le deuxième extrait met en scène les adieux entre Le King et un autre patient, Ulysse, et un tigre apparaît à l'écran. Cette scène a demandé deux nuits de tournage avec un tigre, qui a imposé son propre rythme au tournage, obligeant l'équipe à s'y adapter. Enfin, le troisième extrait présente l'arrivée d'un patient qui souffre d'un syndrome qui le rend persuadé d'être mort.

INTERVENANTS

Angela Soupe, cocréatrice, scénariste
Sarah Santamaria-Mertens, cocréatrice, scénariste
Camille Rosset, scénariste
Emilie Noblet, réalisatrice
Christine de Bourbon Busset, productrice, Lincoln TV
Tiphaine Daviot, actrice
Raphaël Quenard, acteur

MODÉRÉ PAR

Marika Muselaers, co-CEO, Lumière Group

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Angela Soupe, Sarah Santamaria-Mertens
Scénaristes : Angela Soupe, Sarah Santamaria-Mertens, Camille Rosset
Réalisatrice : Emilie Noblet
Compositrice : Julie Roué
Production : Lincoln TV
Productrice : Christine de Bourbon Busset
Diffuseur : OCS
Distributeur : Playtime
Avec : Tiphaine Daviot, Raphaël Quenard, Eric Naggar, Marie-Sohna Condé
Format : 10x26'



INVISIBLE HEROES

Finlande, Chili



Invisible Heroes raconte l'histoire vraie de Tapani, diplomate de l'Ambassade de Finlande au Chili au moment du coup d'État de Pinochet en 1973. À travers son destin, nous faisons l'expérience d'un combat sincère contre une force puissante : comment suivre son cœur, comment faire confiance à ses amis ; mais surtout, comment faire confiance aux inconnus, et les voir avant tout comme des êtres humains ?

Dévoiler un secret d'histoire

Jarmo Lampela commence par donner quelques éléments de contexte sur Yle. Le diffuseur public Yle est au premier rang en Finlande en matière de fiction, avec 80 à 90 heures commandées chaque année. En 2018, ils commissionnent 10 séries, et espèrent arriver à 18 ou 19 en 2019. Un effort particulièrement important est fait en direction des jeunes publics, notamment avec le développement de programmes innovants pour Snapchat et Instagram.

Invisible Heroes est basée sur des faits réels qui se sont déroulés au Chili en 1973

et sont restés confidentiels pendant plus de 35 ans, jusqu'à ce qu'un journaliste publie un livre, qui n'a pas eu lui-même un écho très important. C'est en entendant Tapani témoigner à la radio que Jarmo a découvert son histoire extraordinaire. Convaincu qu'elle méritait d'être rendue plus largement publique, il l'a conservée dans un coin de sa tête.

En 2015, Jarmo est devenu directeur de la fiction de Yle. À cette époque, Yle cherchait des séries historiques et le conseil d'administration a demandé des idées à Jarmo. C'est ainsi que la série est née.

Un écho contemporain

Tarja Kylmä a rejoint le projet lorsque Jarmo est venu lui raconter cette histoire en lui disant « si elle te plaît, écris-la ».

Invisible Heroes suit donc Tapani, jeune diplomate finlandais qui débarque au Chili à une époque où le socialisme suscite un grand enthousiasme. Mais une nuit, brutalement, Pinochet prend le pouvoir par un coup d'État militaire. Instantanément, tout le monde devient

un ennemi potentiel de l'État. Pour protéger quelques-uns de ces suspects en danger, Tapani et sa famille ont accueilli 50 personnes chez eux, espérant recevoir un soutien du gouvernement finlandais pour leur venir en aide et les protéger. Mais ce soutien n'est pas arrivé, la Finlande souhaitant rester un pays neutre et ne prendre part d'aucune façon à cette révolution.

Tapani s'est alors retrouvé confronté à un choix difficile : conserver son emploi, ou laisser ces personnes en danger retourner dans la rue. En secret, il a commencé à les aider à fuir le pays, avec l'aide de l'État allemand, mais en étant constamment tiraillé par un dilemme moral. Cette histoire est aussi celle des premiers réfugiés qui sont arrivés en Finlande, et du rejet dont ils ont fait l'objet. Pour Tarja, cet aspect donne un écho très contemporain à la série : que faire pour et avec ces personnes ?

Le projet a bien entendu nécessité un travail de recherche approfondi. Tarja explique avoir lu le livre racontant l'histoire de Tapani de nombreuses fois, avoir interrogé les protagonistes de l'histoire qui ont aujourd'hui 80 ans, et avoir lu et relu les lettres écrites par Tapani pour « entendre sa voix ». Les personnes concernées ont lu les scripts et accepté les choix des auteurs. Jarmo raconte que lorsqu'il a lancé le projet en 2015, il est allé rencontrer Tapani qui lui a dit que son accord était soumis à une seule condition : qu'il n'ait pas à jouer le personnage principal !

Un processus créatif collaboratif

Le projet est une coproduction entre le Chili et la Finlande, en association avec plusieurs diffuseurs nordiques. Des sociétés de production finlandaise et chilienne, Kaiho Republic et Parox, sont impliquées, ainsi que le diffuseur Chilevision TV.

La production a commencé en août 2015. Le tournage a débuté seulement deux semaines avant *Série Series*, début juin 2018, et se poursuivra jusqu'à la mi-septembre, pour une diffusion en avril 2019 au Chili et en Finlande. Le montage commencera dès le mois d'août, car le tournage ayant lieu bien loin de la Finlande, il faut savoir assez tôt s'il manque de la matière. Un trailer a été monté spécialement pour *Série Series* avec des images issues des deux premières semaines de tournage.

Tarja Kylmä est auteure principale et la scénariste chilienne Manuela Infante est coauteur. Elles ont écrit les arches des épisodes ensemble, au Chili, en novembre dernier. Chaque épisode est véritablement né d'elles deux, la collaboration a été complète tout au long du processus. Quatre langues sont parlées dans la série : finnois, espagnol, allemand et suédois.

Les auteures étaient en contact direct avec le réalisateur pendant tout le printemps, celui-ci étant également scénariste par ailleurs. Et Tarja dit avoir la chance d'être invitée dans la salle de montage.

L'un des acteurs les plus importants du projet a été Constanto Pissaro, directeur artistique, qui a fait un travail extraordinaire pour les lieux et les décors.

Les acteurs principaux sont finlandais.

Il s'agit d'une minisérie qui n'aura pas de deuxième saison, si bien que pour Tarja, d'une certaine manière, le travail s'est plus apparenté à celui mené sur un long métrage.

Des négociations pour des pré-ventes sont en cours dans plusieurs pays. Pour l'instant, il n'y a pas de distributeur rattaché au projet.

INTERVENANTS

Tarja Kylmä, scénariste

Jarmo Lampela, directeur de la fiction, Yle

MODÉRÉ PAR

Marika Muselaers, co-PDG, Lumière Group

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : basé sur des événements réels

Scénaristes : Tarja Kylmä, Manuela Infante

Réalisateurs : Mika Kurvinen, Alicia Scherson

Directeur artistique : Constanto Pissaro

Compositeur : Timo Hietala

Production : Kaiho Republic (Finland), Parox S.L.A. (Chile), Yle (Finland), Chilevision TV (Chile)

Producteurs : Liisa Penttilä-Asikainen, Leonora González, Sergio Gándara, Pekka Ruohoranta

Diffuseur : Yle

Distributeur : en discussion

Casting : Pelle Heikkilä, Ilkka Villi, Sofia Heikkilä, Mikael Persbrandt, Gaston Salgado, Cristian Carvajal, Marcial Tagle, Ingrid Isensee

Format : 6x52'

Date de diffusion : 2019



THE LYNCHING

République tchèque



© Česká televize, Yann Benett

The Lynching a été présentée à Série Series 2017 alors qu'elle était en développement. Harold Apter et Jan Maxa sont aujourd'hui de retour pour dévoiler les 20 premières minutes de l'épisode 1, au lendemain de la fin du tournage de la saison 1.

Un projet novateur

The Lynching débute avec l'arrivée dans une petite ville d'un étranger venu de Prague. Sa présence révèle bientôt un monde caché de mensonges et de leurres entre les habitants. Bien que la vie à Buchnov semble ordinaire, des accords tacites pour cacher la vérité se cachent juste en-dessous de la surface. Ces vérités, si elles étaient révélées au grand jour, risqueraient de déchirer la communauté, détruisant de nombreuses vies au passage.

Il s'agit d'une série centrée sur des personnages et sur les secrets d'une petite communauté. À travers ces personnages, les créateurs souhaitent raconter une histoire finalement universelle : comment nous détournons tous le regard lorsque nous devrions

regarder en face une réalité difficile ; et comment on ne connaît jamais vraiment ceux que l'on croit connaître, y compris nous-mêmes.

Le racisme est l'une des sombres facettes de cette petite ville, mais les secrets vont bien au-delà. La série met en scène une fresque de personnages mais les deux personnages principaux sont deux jeunes gens. Le premier est un jeune homme qui revient dans ce village où il avait l'habitude de passer des vacances, enfant ; un membre de la communauté gitane a été assassiné, et comme il connaît à la fois la victime et le meurtrier présumé, il devient obsédé par l'idée de comprendre ce qui s'est passé. La deuxième est une jeune femme enceinte, qui sera la seule à réussir à s'échapper des filets de la ville et de ses secrets.

Cette histoire, par son ton et par ses thèmes, font de *The Lynching* un projet très novateur pour Czech Television. La série a également laissé une grande part à l'expérimentation en ce qui concerne le processus créatif.

INTERVENANTS

Harold Apter, showrunner
Jan Maxa, directeur du développement de programmes, Czech Television
Uta Cappel, chargée de programmes, Arte G.E.I.E.

MODÉRÉ PAR

Dominic Schreiber, consultant

FICHE TECHNIQUE

Showrunner : Harold Apter
 Créateurs : Harold Apter, Klára Vlasáková, Radek Hosenseidl, Klára Jůzová, Barbora Nevolníková, Petr Koubek, Jakub Votýpka, Pavel Jech
 Scénaristes : Klára Vlasáková, Radek Hosenseidl, Klára Jůzová, Barbora Nevolníková, Petr Koubek, Jakub Votýpka
 Réalisateur : Jan Bártek, Harold Apter, Klára Jůzová
 Compositeur : Jiri Hájek
 Production : Czech Television en coproduction avec ARTE
 Producteur : Jan Maxa
 Diffuseur : Czech Television, ARTE
 Casting : Pavel Kríz, Barbora Kodetová, Matej Andel, Stepanka Fingerhutová, Zuzana Stivínová, Jan Cina
 Distributeur : Czech Television
 Format : 8 x 57'
 Date de diffusion : automne 2018

Une writers' room pour les nouveaux talents

Harold Apter vient des Etats-Unis et a une solide expérience en matière de *writers' rooms*.

À l'origine du projet, l'idée était d'enseigner le travail d'écriture « à l'américaine » à un groupe de six jeunes auteurs, étudiants en école de cinéma ou tout juste diplômés, et qui n'avaient pas encore d'expérience comparable d'écriture de série.

La FAMO, l'école de cinéma de Prague, est très artistique, très centrée sur l'expression cinématographique personnelle. Récemment, le doyen a décidé de développer également des cursus plus « pragmatiques » et professionnalisants en partenariat avec Czech TV. Ensemble, Czech TV et la FAMO ont tenté à plusieurs reprises d'organiser des ateliers, mais peinaient à faire émerger la bonne énergie et à les rendre véritablement efficaces.

Ils ont alors compris que la solution pour impliquer pleinement les étudiants était de leur donner l'opportunité de voir leur projet réellement produit. Ainsi, ils ont organisé un atelier sur une année, ouvert aux étudiants issus de toutes les écoles de cinéma du pays, et Czech TV s'est engagée à produire le pilote du meilleur projet. Ils ont reçu 7 scripts ; 5 d'entre eux étaient excellents, et *The Lynching* était le meilleur. Au point qu'en lisant le script, Jan Maxa a décidé de commander non seulement un pilote, mais une saison entière !

Harold Apter donne un aperçu de la manière dont il a dirigé la *writers' room* pour créer une série entière à partir du script de pilote écrit par trois étudiants. Comme aux Etats-Unis, ils ont commencé avec les personnages : qui sont-ils, que veulent-ils, que cachent-ils ? Ils ont ainsi écrit les arches de chacun des personnages. Une fois cela fait, ils ont écrit les intrigues des épisodes de leur côté, et Harold les a, pour finir, réécrites avec eux.

Le casting a commencé il y a un an, certains acteurs étant extrêmement occupés. Ils ont la chance d'avoir constitué un beau casting mêlant stars et nouveaux talents. La production a débuté en mars et le tournage vient de s'achever.

Uta Cappel raconte qu'Arte a rejoint le projet quand Jan est venu le lui présenter en novembre dernier. En tant que diffuseur européen, il était très intéressant pour eux de s'impliquer dans un projet venu d'Europe de l'Est, et ils ont donné leur feu vert en décembre.

Le budget de production correspond au budget classique des polars tchèques, autour de 300 000 € par épisode, mais le budget global de la série est un peu plus élevé qu'à l'ordinaire si l'on inclut le coût de l'atelier, des frais de déplacement d'Harold pendant une année, etc.



OVER WATER

Belgique



© Tom Lenaerts

La télévision flamande semble vivre actuellement un nouvel âge d'or. Des séries en langue néerlandaise comme *Tabula Rasa* (présentée lors de l'édition 2017 de Série Series), *Beau Séjour* et *Salamander* ont rencontré un immense succès, aussi bien localement qu'internationalement (les trois séries sont aujourd'hui disponibles sur Netflix ou sur le point de l'être). *Over Water*, commandée par VRT et écrite par Tom Lenaerts et Paul Baeten Gronda, ne devrait pas échapper à la règle. La série raconte les déboires de John Beckers, la star de télévision préférée des Flamands. À son heure de gloire, il régnait sur le petit écran et était adoré du public. Mais son addiction à l'alcool et au jeu l'ont conduit sur une pente descendante, lui faisant perdre tout ce pour quoi il avait travaillé si dur. Sa popularité, ses amis et son succès ont disparu plus vite qu'ils étaient arrivés.

Le marché audiovisuel belge

Avant de rentrer dans le vif du sujet, Jean-Marc Auclair demande aux participants de présenter le paysage audiovisuel belge. Wim Janssen rappelle que la Belgique est

divisée en trois régions (Flandre, Wallonie et Bruxelles) et trois communautés selon la langue parlée (néerlandais, français, allemand). Le paysage télévisuel flamand est aujourd'hui dominé par deux grands diffuseurs : le diffuseur public VRT et la chaîne privée VTM du groupe VMMa. VRT produit environ 60 heures de fiction par an (sans compter les soaps). Si certaines séries sont produites pour le marché domestique, la moitié d'entre elles sont conçues pour le marché international. La chaîne reçoit directement environ 120 projets par an. Le département de la fiction de la chaîne est petit et regroupe uniquement trois personnes, chargées du développement de tous les contenus.

Partition pour quatre mains

Les 10 épisodes de la première saison de *Over Water* ont été écrits en duo par Tom Lenaerts et Paul Baeten Gronda. Les deux hommes se sont rencontrés il y a plus de quatre ans. Ils ont échangé des idées pour un éventuel projet de fiction et se sont ensuite revus au cours d'un weekend de brainstorming intense. Le concept de base de la série est né de ces premiers échanges. Paul Baeten Gronda

INTERVENANTS

Paul Baeten Gronda, scénariste

Kato Maes, productrice, **Panenka**

Wim Janssen, responsable des contenus, **VRT**, Belgique

MODÉRÉ PAR

Jean-Marc Auclair, scénariste et producteur, **Alauda**

FICHE TECHNIQUE

Idee originale : Tom Lenaerts, Paul Baeten Gronda

Scénaristes : Tom Lenaerts, Paul Baeten Gronda

Réalisateurs : Inti Calfat, Dirk Verheye (Norman Bates)

Production : Panenka

Productrice : Kato Maes

Diffuseur : VRT - één

Distributeur : ZDF Enterprises GmbH

Avec : Tom Dewispelaere, Natali Broods, Kevin Janssens, Tom Van Dyck, Jeroen Perceval, Evgenia Brendes, Ruth Becquart, Ramsey Nasr, Jef Hellemans, Violet Braeckman, Herman Gilis

Format : 10x45'

Date de diffusion : Dec. 2018

précise qu'ils étaient arrivés, à la fin dudit weekend, à la conclusion que « quelle que soit l'histoire, l'intrigue devait se dérouler dans le port d'Anvers, l'un des plus grands ports d'Europe et une plaque tournante de la drogue ». Dès les premières discussions, ils avaient établi pour principe que la série devait être conçue pour le marché international. Le port d'Anvers est, à ce titre, un lieu idéal pour raconter une histoire universelle. Une fois le décor planté, les deux auteurs ont passé beaucoup de temps à construire l'intrigue et la psychologie des protagonistes de la future série, le plus souvent au cours de longues balades en campagne.

Lorsque le projet a été présenté à VRT, les grandes lignes de l'intrigue principale avaient été fixées. Kato Maes précise qu'elle n'a pas eu trop de difficulté à convaincre la chaîne. En effet, Tom Lenaerts est une véritable légende en Belgique. Star de la télévision flamande, il a créé deux des séries les plus populaires de ces dernières années : *Met man en Macht* (2013) et *De Parelvisers* (2006). Tom et Kato se sont associés il y a quatre ans pour créer leur société de production, Panenka. Wim Janssen admet que la chaîne avait totalement confiance en Tom Lenaerts et son équipe.

Par ailleurs, le pitch proposé ne pouvait que rassurer la chaîne. Mêlant thriller et drame psychologique, la série est susceptible de séduire un public large. La bande annonce dévoilée à Série Series met avant tout en avant l'aspect thriller, elle a été volontairement conçue pour laisser penser qu'il s'agit d'une série policière. Mais très rapidement, au fil du premier épisode, le spectateur comprend que si *Over Water* emprunte des éléments au polar, l'intrigue dépasse ce cadre pour toucher des thèmes plus universels. La chaîne a d'emblée commandé deux saisons, ce qui est exceptionnel.

Paul Baeten Gronda précise qu'au final, le processus d'écriture a été assez long et s'est étalé sur presque trois ans. Kato Maes confirme que si les intrigues principales avaient été fixées en septembre 2014, les scénarios des 10 épisodes ont été finalisés la veille du tournage, en mai 2017. Au final, les frais d'écriture représentaient 5 % du budget global de la série (environ 600 000 € par épisode).

Jean-Marc Auclair s'interroge sur l'implication de la chaîne dans le processus d'écriture. Kato Maes estime, à ce sujet, que les commentaires étaient toujours très constructifs et, la plupart du

temps, très appréciés. Même si la somme de notes envoyées était par moment assez surprenante, voire intimidante au début, elle juge, avec le recul, que la collaboration avec la chaîne a été très positive. Wim Janssen comprend que les auteurs aient été étonnés de recevoir autant de questions et de remarques, parfois très détaillées, de la part de la chaîne. L'objectif n'était en aucun cas de limiter leur liberté créative, mais au contraire d'instaurer un dialogue sur la base d'une confiance commune. Si la chaîne pointait parfois ce qu'elle considérait être des erreurs scénaristiques, elle se refusait toutefois à y apporter des solutions, laissant toujours une entière liberté à Tom Lenaerts et Paul Baeten Gronda pour les résoudre. Ce dernier indique qu'il s'est toujours senti libre. Parfois même, certaines remarques étaient assez judicieuses et ont permis d'orienter l'intrigue sur des chemins auxquels il n'avait pas pensé.

Une série cinématographique

Comme le montrent les deux scènes dévoilées par l'équipe, au-delà du scénario, l'accent a été mis sur la forme, sur l'esthétique de la série. Pour cela, la production a fait appel à fait appel à un duo de réalisateurs, Norman Bates – Inti Calfat et Dirk Verheye – jouissant d'une belle réputation internationale dans les milieux de la publicité et des clips vidéo. Les deux extraits projetés montrent qu'*Over Water* est une série très cinématographique. Les deux réalisateurs ont été impliqués très en amont, pendant la période de développement. Paul Baeten Gronda précise que « si leurs commentaires n'ont pas toujours été pris en compte, ils étaient toujours les bienvenus ».

Tom Lenaerts a réalisé plusieurs séries par le passé, mais il a préféré se concentrer cette fois-ci sur l'écriture du scénario. Toutefois, il a assisté aux premiers jours de tournage pour diriger les acteurs. Puis il a laissé les commandes aux réalisateurs pour se consacrer à l'écriture de la deuxième saison.

Pour conclure, Wim Janssen précise que la première saison de *Over Water* sera diffusée sur VRT en décembre. La deuxième saison sera diffusée en novembre 2019.



JEUX D'INFLUENCE

France



Enjeux financiers démesurés, scandale écologique et lobbies industriels, manipulations et pressions politiques, vie privée et publique qui ne font plus qu'un, *Jeux d'influence* trace à la serpe en 6 épisodes le parcours d'un parlementaire jusqu'au sommet de ses ambitions, dans le cœur battant de la corruption et du pouvoir.

Fiction politique réaliste

Ce thriller politique français nous vient de l'auteur, réalisateur et producteur Jean-Xavier de Lestrade, bien connu pour son travail documentaire brillant et pour ses séries profondément ancrées dans la société.

Matthieu Belghiti, qui est l'associé de Jean-Xavier au sein de la société de production What's Up Films, explique que leur projet initial était de faire une série autour de la manière donc la politique, la société et les médias s'entremêlent. Depuis 20 ans, ils ont produit ensemble de nombreux documentaires, notamment des documentaires politiques, ainsi que des séries sociétales comme *3xManon*.

Comme il était important de trouver un sujet qui parlerait à tous, ils ont choisi la sphère de l'alimentation, plaçant l'intrigue dans le monde de l'agroalimentaire et des lobbies sur les pesticides. Le réalisme était essentiel, et le projet a rapidement trouvé un écho dans la réalité avec plusieurs scandales internationaux sur les pesticides.

Comme c'était le cas pour *The Minister*, projet islandais présenté précédemment dans cette même session, la fiction politique a rapidement été rattrapée par la réalité, notamment avec les promesses d'Emmanuel Macron de combattre le glyphosate, qu'il a récemment abandonnées.

Le sombre univers des lobbies

Jeux d'influences suit un agriculteur qui tombe malade après avoir été exposé à des pesticides, et un politicien qui se bat contre l'entreprise qui commercialise ces pesticides, Saskia. Alix Poisson

incarne l'un des personnages principaux, Claire Lansel, une journaliste récemment licenciée qui accepte de travailler pour un lobbyiste qui défend les intérêts de Saskia. Lorsque Claire rejoint ce lobby, elle ne sait pas vraiment à quoi s'attendre, ni pourquoi elle a pris cette décision ; mais rapidement, elle découvre des choses troublantes qui la poussent à enquêter. « Ce personnage a un côté très Erin Brockovich », ajoute Alix. Les histoires et les actions des personnages s'entrecroisent, ils sont tous liés par ce qui leur arrive et par les décisions qu'ils prennent. C'est d'ailleurs l'un des messages-clés de la série : pour combattre les puissants, il faut s'unir, former un groupe.

Une série sous tension

L'équipe dévoile trois scènes, si fraîchement sorties de la salle de montage que même Alix les voit pour la première fois.

Isabelle Razavet explique que c'était un vrai défi de rendre dynamiques ces scènes très bavardes, et qui se déroulent principalement dans des bureaux et des couloirs. La tension devait être constamment palpable à l'écran. Pour cela, il était nécessaire d'éviter les face-à-face, les discussions statiques, afin que le téléspectateur ressentisse la nervosité constante.

Alix Poisson acquiesce : Jean-Xavier de Lestrade fait en sorte de créer un mouvement permanent. « En tant qu'acteur, lorsque l'on travaille avec lui, les choses ne se passent jamais comme on aurait pu s'y attendre. Jean-Xavier nous pousse à imaginer de nouvelles possibilités surprenantes, à construire quelque chose avec lui. »

Le tournage durera 15 semaines en tout. Les budgets d'ARTE sont limités, mais pour Matthieu Belghiti, la petite taille de What's Up Films leur donne une souplesse et une possibilité de prendre des risques. La date de diffusion est encore incertaine mais pourrait être début 2019.

INTERVENANTS

Isabelle Razavet, directrice de la photographie
Matthieu Belghiti, producteur, What's Up Films
Alix Poisson, actrice

MODÉRÉ PAR

Dominic Schreiber, consultant

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Jean-Xavier de Lestrade, Antoine Lacomblez
 Scénaristes : Jean-Xavier de Lestrade, Sophie Hiet, Antoine Lacomblez, Pierre Linhart
 Réalisateur : Jean-Xavier de Lestrade
 Compositeur : Raf Keunen
 Producteur : Matthieu Belghiti
 Production : What's Up Films en coproduction avec ARTE France et Stenolla Production (Belgique), avec le soutien de : CNC, CICLIC, Pictanovo, Creative Europe, Procirop
 Diffuseur : ARTE
 Distributeur : Newen
 Casting : Laurent Stocker, Alix Poisson, Jean-François Sivadier, Pierre Perrier, Marilou Aussiloux, Christophe Kouratchkine, Anne Coesens, Thierry Hancisse, Marc Citti, Marie Dompnier
 Format : 6x52'

SUMMER OF 68

Sweden



INTERVENANTS

Martina Bigert, cocréatrice, scénariste
Emma Åkesdotter Ronge, productrice, Anagram Sverige

MODÉRÉ PAR

Dominic Schreiber, consultant

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Martina Bigert, Maria Thulin
 Scénaristes : Martina Bigert, Maria Thulin
 Réalisateur : Kristina Humle
 Compositeurs : Irya Gmeyner, Martin Hederos
 Production : Anagram Sverige
 Producteurs : Emma Åkesdotter Ronge, Martin Persson
 Diffuseurs : SVT, YLE, NRK, DR, RUV
 Casting : Mikaela Knapp, Maja Rung, Anna Åström, Hannes Fohlin, Maria Sundbom, Jens Hultén, Kim Sulocki, Camilla Larsson
 Format : 3x59'
 Date de diffusion : Noël 2018

Cinquante ans après Mai 68, cette comédie suédoise centrée sur des femmes indépendantes souffle un vent de liberté rafraîchissant.

L'esprit de 68

1968. Karin, journaliste engagée qui rêve d'intégrer les grands journaux de Stockholm, loue une chambre dans la maison de Goerg, propriétaire d'un journal, avec son amie artiste rebelle Lottie. Le duo sème vite la zizanie dans cette petite communauté où les gens ont à peine entendu parler du Mai 68 parisien, et moins encore des soutiens-gorge qui brûlent de l'autre côté de l'Atlantique !

Cette série est un projet très personnel et passionnel pour ses créatrices, Martina Bigert et Maria Thulin, qui le défendent depuis des années et ont dû se battre pour le voir prendre forme. Martina Bigert raconte qu'elle est retombée récemment sur le premier mail qu'elle a envoyé sur le projet, qui date de 2011 ! Mais sa coauteure et elle (elles travaillent toujours en binôme) étaient tellement convaincues que cette histoire devait être racontée qu'elles ont continué de se battre même quand leur premier producteur les a laissées tomber.

Une vision pétillante de l'émancipation féminine

Pour Martina et Maria, l'essentiel était de raconter l'histoire de cette génération de femmes aux jeunes, et particulièrement aux jeunes femmes, de Suède. Beaucoup d'entre eux savent peu de choses au sujet du « Groupe 8 », un groupe de huit Suédoises qui se sont battues pour le droit à l'avortement, l'égalité salariale, contre la pornographie, à la fin des années 60. Les personnages de la

série sont fictionnels mais Martina et Maria voulaient rendre un hommage à ces femmes à travers ce projet.

Comme le montrent les scènes dévoilées par Emma et Martina sur l'écran du théâtre de Fontainebleau, le ton de la série est léger, souvent drôle, et a vocation à être distrayant. Le personnage principal est une jeune femme idéaliste qui réveille un village endormi et apporte un nouveau souffle de dynamisme à ses habitants lorsqu'elle s'y installe avec ses amis.

Pour l'équipe, il était bien sûr très gratifiant de faire cette série dans le contexte du cinquantième anniversaire de Mai 68, mais aussi pendant le mouvement #metoo, qui a donné une nouvelle dimension au combat pour l'émancipation.

Une cible familiale large

La série sera diffusée autour de Noël sur SVT et les autres chaînes publiques nordiques. L'idée est de toucher une cible familiale, d'avoir des femmes qui regardent la série avec leur fille – et des hommes aussi, bien entendu !

La série a été développée par Martin Persson chez Anagram et a été commandée par SVT au printemps 2017. Emma Åkesdotter Ronge a rejoint le projet un peu après et l'a suivi depuis.

C'est une série en trois parties, ce qui l'empêchera peut-être de voyager aussi bien qu'un format plus étiré. Mais l'équipe envisage de faire d'autres saisons se déroulant en 1973 et 1980.

SAKHO ET MANGANE

Sénégal



En écho à sa première édition africaine, Série Series a souhaité proposer une étude de cas autour de *Sakho et Mangane*, série sénégalaise présentée lors de Série Series Ouagadougou en février 2018. Plusieurs scènes sont dévoilées à Fontainebleau.

Un X-Files africain

Bénédicte Lesage interroge les intervenants sur la genèse de la série. Alexandre Rideau a entendu parler pour la première fois de ce projet en 2014, alors qu'il était à Dakar. Il lui avait été présenté par Takis Candilis et Christophe Thoral (Lagardère Studios) dont l'idée d'origine était d'adapter des romans policiers écrits par un auteur malien, et de créer le premier polar ouest-africain. Si le projet était séduisant, il n'en demeurerait pas moins un peu trop classique (très éloigné de ce qu'allait devenir *Sakho et Mangane*), proche des séries policières que l'on peut voir sur les chaînes publiques ou privées en France.

« J'ai commencé à *twister* artistiquement le projet en y ajoutant de nouvelles dimensions, dans l'optique de raconter

une histoire beaucoup plus profonde que celle de deux flics qui résolvent des enquêtes dans un commissariat ». L'objectif premier était de parler à un public africain en intégrant au récit une dimension mystique et d'aborder, à travers une sorte de *X-Files* résolument africain, les légendes et croyances d'Afrique de l'Ouest. « Mon objectif était également de créer l'archétype du héros africain », confie-t-il. « Les jeunes Africains sont à la recherche de modèles identitaires, de contenus qui leur soient propres ».

Cécile Gérardin est arrivée sur le projet alors qu'il était encore en développement. *Sakho et Mangane* correspondait parfaitement aux ambitions de CANAL+ International, à savoir la production, sur le continent africain, de séries premium originales. La série est par ailleurs unique en son genre. Les personnages sont totalement atypiques et les histoires imprégnées d'une forme de mysticisme africain. « La présence du monde invisible est très forte dans la vie quotidienne des Africains ».

INTERVENANTS

Jean-Luc Herbulot, showrunner, réalisateur
Philippe Niang, scénariste
Alain Patetta, scénariste
Alexandre Rideau, producteur
Cécile Gérardin, responsable production fiction, CANAL+ International
Ricky Tribord, acteur

MODÉRÉ PAR

Bénédicte Lesage, productrice, Shine Films

FICHE TECHNIQUE

Scénaristes : Alain Patetta, Philippe Niang, Samantha Biffot, Olivier Messa, Augustin Ngom, Guy Foumane, Raymond Ngoh
 Réalisateurs : Jean-Luc Herbulot, Hubert N'dao, Toumani Sangaré
 Producteur : Alexandre Rideau
 Production : Keewu, CANAL+ International
 Diffuseur : CANAL+ Afrique
 Avec : Issaka Sawadogo, Yann Gaël, Christiane Dumont
 Format : 52'

Jean-Luc Herbulot est né au Congo. Il a grandi en Afrique, en regardant des films américains et asiatiques. « Je n'ai jamais eu de héros africain ». Devenu réalisateur, il s'est donné pour mission de montrer ce qu'il aurait voulu voir enfant. C'est cette dimension – une histoire africaine avec des héros africains – qui l'a attiré sur le projet. « Le gamin de 13 ans qui va regarder cette série pourra s'identifier aux personnages ». Sakho et Mangane sont à des années-lumière de l'image du flic corrompu tel qu'il est représenté quotidiennement dans les médias africains. Jean-Luc Herbulot a également été séduit par l'idée de réaliser un polar, un genre développé dans certains pays (l'Afrique du Sud, par exemple) mais encore très rare – pour ne pas dire inexistant – en Afrique de l'Ouest.

Un atelier d'écriture à Dakar

Philippe Niang est à l'initiative des premières écritures, notamment celle du pilote de la série. En s'emparant du projet, il imagine un duo de flics africains (proche de celui dépeint dans *l'Arme Fatale*) confronté, à travers ses enquêtes, à des phénomènes étranges et inexplicables. Le continent africain, rappelle-t-il, baigne dans le surnaturel. « Encore récemment, la presse africaine s'est faite l'écho de sacrifices d'enfants albinos ». Dès le départ, il avait été convenu que l'écriture de la série se ferait à plusieurs mains. Un atelier d'écriture a ainsi été composé. Plus de 200 scénaristes africains ont été rencontrés pour, au final, n'en retenir que cinq : Samantha Biffot, Olivier Messa, Augustin Ngom, Guy Foumane et Raymond Ngoh. Chaque scénariste s'est vu confier l'écriture d'un épisode. Philippe Niang les a accompagnés pendant tout le processus d'écriture, sa mission étant, outre le fait de leur apporter son savoir-faire, de les aider à exprimer leur voix, leur originalité.

Philippe Niang indique que les cinq scénaristes étaient tous issus de pays différents. Toutefois, ils partageaient trois caractéristiques majeures : la maîtrise de la langue française, un imaginaire collectif et l'amour des séries américaines.

Alexandre Rideau explique que « Philippe Niang a offert du rêve à ces jeunes scénaristes. Il leur a prouvé qu'ils pouvaient participer au développement d'une grande série internationale et les a amenés à écrire des premières versions de scénarios extrêmement enthousiasmantes ».

Ces versions n'en demeuraient pas moins trop ambitieuses (en termes de décors, de figurants, de lieux de tournage...).

Alain Patetta est intervenu pour reprendre ce premier travail, lui conférer une cohérence globale et donner un ton unique à la série. Il s'est lancé dans le projet alors même qu'il ne connaissait absolument rien de l'Afrique. « Les premiers scénarios écrits étaient époustouflants, ils foisonnaient d'idées. Mon premier travail a donc été de les élaguer ». Alain Patetta a réécrit la bible de la série et a retravaillé, avec deux scénaristes, l'ensemble des épisodes en apportant plus d'attention aux principes de production (nombre de scènes, de décors et de personnages). L'objectif était d'injecter davantage de méthodologie au projet, tout en préservant son ADN.

De l'écriture au tournage

Cécile Gérardin a eu pour mission de donner un coup d'accélérateur à la série (dont le développement avait commencé en 2015). « Une série est une équation avec beaucoup d'inconnues. Mon rôle a donc été de réduire le nombre d'inconnues ». Le plus urgent était de trouver les deux comédiens principaux. Cécile Gérardin avait déjà rencontré Issaka Sawadogo (comédien sur la série *Guyane*, produite par Bénédicte Lesage). Ce dernier lui a présenté Yann Gaël. Les deux acteurs ont fait quelques essais et se sont vu offrir les deux rôles de Sakho et Mangane. « A partir de ce moment, tout s'est mis en place ». Le projet a enfin décollé.

Jean-Luc Herbulot indique avoir été engagé, au départ, en tant que réalisateur. Rapidement, il a compris qu'il devait également, pour s'assurer que la série voie vraiment le jour, endosser le rôle de directeur artistique ou de « showrunner ». Ce passage s'est fait naturellement. Jean-Luc Herbulot a commencé sa carrière dans le cinéma ; or, « le réalisateur de long métrage est l'équivalent du showrunner d'une série ». En effet, au cinéma, le réalisateur assure l'ensemble de la direction artistique d'un film, alors que sur une série, il est souvent considéré comme un technicien. Jean-Luc Herbulot profite de l'occasion pour remercier Cécile Gérardin pour toute la liberté artistique qu'elle lui a accordée. « C'est très rare à la télévision ».



Interrogée sur le casting, Cécile Gérardin indique qu'hormis les deux comédiens principaux, la majorité des rôles ont été confiés à des acteurs non professionnels. Alexandre Rideau fait remarquer que malgré le talent potentiel des comédiens locaux, l'Afrique de l'Ouest ne dispose pas d'agence de casting à proprement parler. Par ailleurs, outre quelques ateliers universitaires, les formations d'acteurs sont très rares. « Le métier d'acteur n'existe pas en Afrique ». Identifier les talents constitue donc un véritable casse-tête.

Ricky Tribord s'est vu quant à lui confier la mission, hautement importante, de préparer et former la centaine d'acteurs non professionnels qui ont participé à la série. Il avait déjà vécu cette expérience sur *Guyane*. Mais l'aventure s'est avérée plus complexe sur *Sakho et Mangane*, notamment faute de budget. Alexandre Rideau tient à saluer le travail de Ricky Tribord qui a travaillé 7 jours sur 7 pendant 6 mois pour coacher les acteurs.

L'Afrique : un nouveau marché pour les séries

Pour conclure, Bénédicte Lesage interroge l'équipe sur les éléments budgétaires. Alexandre Rideau rappelle que l'on ne dispose jamais de tout l'argent nécessaire. Toutefois, il est convaincu que de nouvelles opportunités de financement vont naître en Afrique. Aujourd'hui, le marché africain est trop jeune. CANAL+ couvre entre 60 et 70 % des coûts de la série. C'est donc un énorme pari pour la chaîne. *Sakho et Mangane* sera diffusée partout sur le continent africain et son succès pourrait susciter un nouvel engouement sur les contenus audiovisuels locaux et ouvrir le marché à de nouvelles productions. Au-delà des questions financières, la série a bénéficié d'un véritable élan collectif.



WEST OF LIBERTY

Suède, Allemagne

INTERVENANTS

Gunnar Carlsson, producteur, Anagram Sverige

Robert Samuelson, responsable contenus internationaux fiction, ITV Studios Global Entertainment

MODÉRÉ PAR

Dominic Schreiber, consultant

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Gunnar Carlsson, Sara Heldt, based on a novel by Thomas Engström

Scénaristes : Sara Heldt, Donna Sharpe

Réalisatrice : Barbara Eder

Production : Anagram Sverige AB, Network Movie

Producteurs : Gunnar Carlsson, Bettina Wentz

Diffuseurs : ZDF, SVT, Yle, TV Norway

Distributeur : ITV Global

Casting : Wotan Wilke Möhring, Matthew Marsh, Michelle Meadows, Dona Croll, Cara Hogan, Anastasia Hille

Format : 6x45', 3x90', 2x115'

Date de diffusion : printemps 2019

Cette série internationale, thriller d'espionnage, a été présentée à un stade de développement bien moins avancé lors de l'édition 2017 de Série Series. L'équipe est aujourd'hui de retour pour dévoiler les premières scènes.

Une série d'espionnage contemporaine

Berlin, 2014 : Clive Berner, responsable du bureau berlinois de la CIA et grand nostalgique de la Guerre froide, et Ludwig Licht, ancien espion de la Stasi et aujourd'hui propriétaire d'un bar à Kreuzberg dont il est le client le plus fidèle, s'associent pour arrêter le responsable d'un grand réseau de lanceurs d'alerte. Ils espèrent que cette opération les aidera à mener à bien leurs différentes affaires ; mais rien ne se passe comme prévu...

L'intrigue est centrée sur un ancien agent double qui travaillait à la fois pour la CIA et la Stasi, et qui est appelé un beau jour par son ancien patron de la CIA, alors qu'il avait complètement abandonné cette vie passée. L'espionnage a-t-il toujours un sens maintenant que la Guerre froide est finie ?

La série se déroule en majeure partie à Berlin et a été définitivement pensée pour le marché international. Elle est tournée en anglais.

Une coproduction germano-suédoise

Dominic Schreiber interroge Gunnar Carlsson : le fait que la série soit en anglais et conçue pour l'international a-t-il compliqué les démarches auprès des diffuseurs scandinaves ? Il acquiesce. Tandis qu'une série plus locale aurait pu être facilement financée par les diffuseurs nordiques, ils ont dû pour ce projet aller chercher de l'argent chez les acheteurs.

Le projet est né chez Anagram, société suédoise, et est coproduit par la société allemande Network Movie. L'auteure principale, Sara Heldt, est suédoise, et elle a coécrit la série avec une scénariste britannique, Donna Sharpe. ZDF a mis de l'argent dans la série, qui a également été fortement soutenue par ITV Studios Global Entertainment.

Dominic interroge Robert Samuelson : quel intérêt un distributeur britannique comme ITV Studios a-t-il à investir dans une série suédoise ? Pour eux, explique Robert, ce qui compte avant tout est de trouver le contenu le plus intéressant, peu importe sa provenance. Le seul critère est que le projet doit convenir au marché international. Ils souhaitent lancer commercialement *West of Liberty* pendant le MIPCOM ; il s'agit d'un 6 x 45', qui sera diffusé en 2019.

BEECHAM HOUSE

Royaume-Uni



Erica Motley transmet les excuses de Gurinder Chadha, créatrice, scénariste et réalisatrice de la série, et de Sarah Doole de FremantleMedia, qui ont toutes deux dû annuler leur visite à la dernière minute. Elle présentera en leur nom *Beecham House*, un projet de saga historique ambitieuse de la célèbre réalisatrice à l'origine de films à succès comme *Joue-la comme Beckham*.

L'histoire sous l'angle de l'émotion

Delhi, 19^{ème} siècle. John Beecham, ancien militaire, achète la demeure Beecham House afin d'offrir une nouvelle vie à sa famille et de débiter de nouvelles activités commerciales. Riche et distingué, John a été témoin lorsqu'il travaillait pour la East India Company des injustices et de l'exploitation, et demeure hanté par ce passé. Déterminé à échapper aux fantômes du passé, il souhaite désormais devenir un membre honorable de la communauté commerciale de la région. Mais son arrivée suscite inévitablement les commérages et spéculations des serveurs ; et bien que John emplisse la demeure d'amis et de proches, cette dernière se fissure sous l'influence de

la conspiration, de la discorde et des intentions sinistres.

En choisissant de se concentrer sur une période où les Britanniques n'étaient pas encore massivement implantés en Inde, avant l'âge d'or colonial, Gurinder Chadha offre un regard différent, plus précoce, sur l'Inde coloniale.

Un message vidéo de Gurinder Chadha est projeté. « Je suis désolée de ne pas être avec vous à Fontainebleau, mais j'ai cette grande série à écrire, réaliser et produire pour ITV. » Elle explique que la série se déroule avant que les Britanniques n'aient pris le contrôle de l'Inde, et suit l'Anglais John Beecham, qui fait de son mieux pour se comporter moralement et de manière juste en Inde, malgré l'attitude néfaste des compagnies britanniques. Pour elle, ce projet est à la fois résolument moderne et très important, car la plupart des Britanniques comprennent mal la relation de longue date qui existe entre l'Inde et le Royaume-Uni : « J'espère montrer une autre version de l'histoire à travers la vie personnelle et émotionnelle de John Beecham et sa famille ».

INTERVENANTES

Erica Motley, SVP coproduction et business development, FremantleMedia

MODÉRATEUR

Dominic Schreiber, consultant

FICHE TECHNIQUE

Créatrice, scénariste, réalisatrice : Gurinder Chadha
 Coscénaristes: Paul Mayeda Berges, Shahrukh Husain, Victor Levin
 Production: ITV Drama (Polly Hill), Bend it TV (Gurinder Chadha, Caroline Levy)
 Diffuseur: ITV
 Distributeur: FremantleMedia International

Gurinder Chadha, une créatrice aux multiples talents

Gurinder fait tout sur ce projet. Comme Erica le rappelle, Gurinder a débuté sa carrière en tant que présentatrice télé et c'est une créatrice talentueuse, qui saura apporter un aspect cinématographique à ce projet.

Au départ, ce projet devait d'ailleurs être un long métrage. Mais au fil des recherches, Gurinder a réalisé qu'elle avait tant de matière qu'elle pouvait en faire une série. L'histoire pourrait même se poursuivre sur de nombreuses saisons, en suivant les descendants de John Beecham.

Gurinder a commencé par créer une belle brochure, très visuelle ; avec cette brochure uniquement, alors qu'elle n'avait pas encore de script, elle a réussi à vendre la série à Polly Hill, directrice de la fiction de ITV. Une décision aussi rapide est très inhabituelle pour ITV.

La créatrice écrit la série avec son mari américain ainsi qu'avec un *showrunner* également américain. N'ayant jamais travaillé pour la télévision, elle souhaitait s'entourer, et il lui semblait également intéressant de bénéficier d'une perspective étrangère sur l'histoire britannique. Les scripts de la saison 1 sont désormais terminés.

Le souhait de Gurinder est de proposer une série accessible, divertissante et grand public, qui offre une place importante à la diversité et aux femmes.

Le projet est pour l'instant resté assez confidentiel dans l'attente de pouvoir diffuser des extraits, aucune prévente n'a été faite, mais la production débutera cet été ce qui permettra d'avoir des extraits disponibles pour le MIP.

Erica Motley montre des photos prises par Gurinder lors de ses repérages en Inde. Ils tourneront à Jaipur et Delhi, ainsi qu'en studio au Royaume-Uni pour les intérieurs. Gurinder connaît déjà des équipes et des techniciens en Inde ce qui facilitera grandement l'organisation logistique.

Le casting est en cours mais il n'y a aucune annonce à faire pour l'instant. Les 6 épisodes de la saison 1 seront diffusés en 2019. L'équipe rêve de faire 60 épisodes, étant donné qu'il y a 200 ans d'histoire à couvrir ! Les saisons 1 et 2 couvriront deux années ; l'idée est ensuite de sauter 25 ans plus tard pour suivre les enfants de John devenus adultes. Gurinder Chadha a déjà une idée précise de temporalité pour l'ensemble de la série.



FLAMANT ROSE

France



Portée par Virginie Sauveur et actuellement en développement, *Flamant rose* suit l'odyssée sur 20 ans d'une petite fille qui va devenir homme, ainsi que le parcours de son père en lutte contre sa propre féminité.

Transition et secrets de famille

Après 12 ans d'exil au Canada, Jules Rivière, un jeune homme de 30 ans, retourne dans son Sud-Ouest natal afin de retrouver son père disparu depuis peu. Son arrivée va bouleverser le fragile équilibre familial, d'autant qu'à son départ Jules s'appelait Julie. Que s'est-il passé pour que Julie Rivière change de genre ? Nous plongeons alors au début de son odyssée, 20 ans auparavant.

L'histoire de la transformation de Julie-Jules, qui se déploie dans trois pays, est couplée avec un mystère : elle débute lorsque Jules reçoit un appel de sa mère l'informant que son père a disparu, et qu'il décide de retourner en France pour se confronter à sa famille et découvrir ce qui est arrivé à son père. Les secrets de famille seront un élément central de la série.

Le projet devait au départ suivre une structure narrative linéaire, commençant avec la petite enfance du héros, que l'on retrouvait ensuite à 18 puis à 28 ans. Mais au fil de l'écriture, il est apparu plus pertinent de casser cette construction, notamment pour introduire un aspect plus mystérieux. Virginie Sauveur a donc fait le choix de commencer son récit avec un homme perdu dans une montagne enneigée du Canada, qui reçoit l'appel mystérieux qui le poussera à revenir sur les traces de son passé et à retrouver sa famille, qu'il a quittée au moment de sa transition à 18 ans, mais aussi l'enfant qu'il a abandonné au même moment.

Incarner la transsexualité

L'équipe a travaillé avec un consultant transsexuel pour construire le personnage. Une des idées centrales de la série, explique Virginie Sauveur, est d'envisager la question du genre à travers une question simple : qu'est-ce qu'une histoire d'amour impossible au 21ème siècle ? Aujourd'hui, l'âge, le niveau social, la mixité, ne sont plus des critères très importants pour nous ; peut-être que la vraie question est désormais le genre ?

INTERVENANTS

Virginie Sauveur, créatrice, coscénariste, réalisatrice
Matthieu Bernard, directeur littéraire, Day for Night Productions
Fionnuala Jamison, directrice des ventes internationales, MK2 Films

MODÉRATEUR

Marika Muselaers, co-CEO, Lumiere Group

FICHE TECHNIQUE

Idee originale : Virginie Sauveur
 Scénaristes : Virginie Sauveur, Raphaëlle Roudaut
 Réalisatrice : Virginie Sauveur
 Production : Day for Night Productions
 Producteur : Jan Vasak
 Diffuseur : ARTE France
 Distributeur : MK2 International
 Avec : Christa Theret
 Format : 6x52'
 Date de diffusion : 2019

Tombe-t-on amoureux d'une personne ou d'un genre ? Cette question est abordée notamment à travers l'amour de notre héroïne pour Giulia, une jeune fille hétérosexuelle ; une fois devenu homme, Jules peut-il espérer conquérir Giulia ?

Le rapport au corps était bien entendu central pour ce projet, ce qui a influencé les choix de Virginie Sauveur notamment pour définir l'arène dans laquelle se déroulerait son récit. Le père de Jules est passionné de corrida, et Virginie Sauveur explique avoir fait ce choix en tombant sur des images de taureaux qu'elle a trouvées très sensuelles, viriles et intéressantes.

L'incarnation des personnages était un enjeu essentiel. Virginie Sauveur a longtemps hésité sur les acteurs, elle a envisagé de travailler avec un transsexuel mais s'est finalement ravisée car elle ne voulait pas aider le spectateur dans l'acceptation du masculin. Elle souhaitait qu'il voie l'héroïne comme une femme et suive sa transition pas à pas sans qu'il n'y ait de changement d'acteur.

Lorsque l'actrice Christa Theret lui a été proposée, elle lui est apparue comme un choix évident. L'équipe montre des vidéos des essais autour de Christa. Un moodreel du projet est également dévoilé.

Une série internationale et universelle

Le tournage débutera en 2019. Le budget n'est pas encore bouclé, l'équipe vise 7 millions d'euros et est encore à la recherche de coproducteurs. Des coproducteurs québécois et allemands sont impliqués et des discussions sont en cours avec d'autres pays, dont la Suisse.

Matthieu Bernard souligne que c'est pour lui un vrai plaisir de travailler avec Virginie Sauveur qui a un rapport très fort aux personnages et qui propose une série qui nous interroge en profondeur sur le genre, l'identité, mais aussi la famille. « Virginie nous entraîne vers une série très positive et solaire », ajoute-t-il.

Virginie Sauveur se dit portée par son héros et par son courage : « J'ai envie de l'admirer, de le regarder avec de grands yeux ! Cette prise de pouvoir sur son corps demande une force extraordinaire. » Elle conclut en disant espérer que la série apportera de la douceur dans notre regard sur la transsexualité.



THE FAMILY

Royaume-Uni, Italie



The Family est une série à plusieurs saisons qui se déroule dans la Rome antique, développée par Simon Burke, auteur bien connu de *Fortitude*.

Une série d'époque menée par les femmes

Authentique et basée sur des faits réels, *The Family* s'ouvre avec l'histoire d'Octave, qui détruit la république romaine en place pour fonder une dynastie qui durera un siècle, et prend au passage le nom d'Auguste. Mais l'histoire d'Octave et de ses successeurs sera racontée sous un angle particulier : à travers les yeux des femmes de leur entourage, l'histoire ayant prouvé qu'elles tenaient bien souvent les rênes de l'empire dans les coulisses.

Trente ans avant la naissance de Jésus Christ, Octave prend le contrôle de l'empire et remplace le système démocratique par une monarchie. Parmi ses successeurs, on trouve des empereurs particulièrement cruels et despotiques comme Caligula ou Nero, qui est allé jusqu'à brûler la ville de Rome. Les familles extravagantes comme celle-ci sont toujours un excellent point de départ pour la fiction !

L'idée de raconter l'histoire à travers les yeux des femmes est venue un peu plus tard. Le projet est né avec Sky Italia qui souhaitait faire une série racontant la vraie histoire de Rome. Ils voulaient que ce soit une série de gangsters, et une série très italienne. L'équipe de Sky Italia a guidé l'auteur et le producteur à travers l'histoire ; et plus ils avançaient dans leurs recherches, plus ils réalisaient que la plupart des décisions étaient prises sous l'influence des femmes, ce qui était une découverte très excitante !

L'incroyable destin de Livia

La saison 1 suit le règne d'Octave-Auguste et sa femme Livia en est le personnage principal. Livia est née dans une famille fabuleusement riche, mais qui a tout perdu pendant la guerre civile. Petit à petit, elle est parvenue à totalement retourner la situation.

Elle n'avait que 15 ans lorsqu'elle a attiré l'attention d'Octave et l'a persuadé d'abandonner sa femme et ses enfants pour l'épouser. Ils ont eu des enfants, mais comme Octave avait déjà des fils de son précédent mariage, ils n'étaient pas les héritiers les plus directs du trône. Livia a alors mis en œuvre sur 40 ans un plan pour se débarrasser des autres fils dans le dos de son mari !

La mère et la sœur d'Octave seront deux autres personnages forts de cette saison, tâchant de comprendre à quel jeu joue Livia.

Capter l'essence de la Rome ancienne

La Rome antique dépeinte dans *The Family* est loin des champs de bataille ; ce qui sera essentiel, c'est de capturer la brutalité de la vie quotidienne, ainsi que l'omniprésence de la sexualité dans la société. La série étant diffusée sur une chaîne premium payante, la représentation de la violence et du sexe ne seront pas problématiques.

L'équipe a mené un important travail de recherche et a été étonnée par le mélange de modernité et d'étrangeté qui se dégage de la société romaine de l'époque, avec notamment beaucoup de superstition et un rapport surprenant à la sexualité. D'une certaine manière, l'histoire résonne avec l'Italie d'aujourd'hui.

Une bible dense et deux scripts ont déjà été envoyés à Sky Italia. La chaîne souhaite que la série soit tournée en anglais ; cependant, l'idée est d'avoir un casting européen, représentatif de la diversité des régions de l'empire dont viennent les personnages.

La série aura un coût élevé, mais grâce au soutien d'Endemol Shine International, l'équipe n'a a priori pas besoin dans l'immédiat de trouver d'autres partenaires internationaux. Ils demeurent ouverts à la discussion, mais il est important pour eux d'impliquer chaque nouveau partenaire au bon moment.

INTERVENANTS

Simon Burke, créateur, scénariste
Patrick Spence, directeur de la fiction,
Tiger Aspect et directeur général,
Fifty Fathoms

MODÉRÉ PAR

Dominic Schreiber, consultant

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Simon Burke
Scénariste : Simon Burke
Production : Fifty Fathoms Productions
Producteurs : Patrick Spence, Simon Burke
Diffuseur : Sky Italia
Distributeur : Endemol Shine International
Format : 12 x 60'

LOST LUGGAGE

Belgique



INTERVENANTS

Tiny Bertels, créatrice, scénariste
Nathalie Basteyns, scénariste, réalisatrice
Pieter Van Huyck, producteur, De Mensen

MODÉRÉ PAR

Jean-Marc Auclair, scénariste, producteur, Alauda

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Tiny Bertels
Scénaristes : Tiny Bertels, Nathalie Basteyns, Bart Uytendhouwen
Réalisatrice : Nathalie Basteyns
Production : De Mensen
Producteurs : Pieter Van Huyck, Ivy Vanhaecke
Format : 8x50

Nathalie Basteyns est scénariste et réalisatrice, à l'origine de plusieurs séries présentées lors d'éditions précédentes de Série Series, comme *Clan* ou *Beau Séjour*. Tiny est actrice (*Beau Séjour*, *Chaussée d'amour*), chanteuse et auteure. Elles ont décidé d'écrire ensemble cette série. Pieter, quant à lui, dirige le département fiction de De Mensen, l'une des principales sociétés de production flamandes.

Donner une voix aux victimes

Lorsque Zamira est chargée de rendre leurs bagages abandonnés aux victimes des attentats de l'aéroport Zaventem, elle entame la tâche la plus ardue de sa carrière. Malgré les préjugés, la fierté et le chagrin auxquels elle se retrouve confrontée, elle cherche coûte que coûte à aider tout le monde. Cependant, dans sa détermination aveugle, il y a une personne qu'elle perd de vue : elle-même.

L'intrigue est basée sur une histoire vraie et sur une vraie personne. Nathalie raconte qu'un jour, Tiny est venue la voir avec un article sur une femme travaillant pour la police fédérale, de nationalité belge et marocaine, qui recueillait tous les objets abandonnés par les victimes des attentats à l'aéroport Zaventem et partait à la recherche de leur propriétaire. Certains étaient décédés, d'autres non. Cette dame était convaincue qu'il était important de tout garder, même les objets cassés, qui malgré leur piteux aspect peuvent avoir une signification importante pour leur propriétaire ou ses proches, et peuvent les aider à surmonter le traumatisme. Ainsi, elle s'était confiée la mission de tout rendre aux victimes. Tiny et Nathalie étaient fascinées par cette histoire et par cette femme si consciente de

l'importance que peuvent prendre les plus petites choses.

De la réalité à la fiction

Jean-Marc Auclair les interroge sur la structure de la série. Les objets que Zamira retrouve et restitue sont un écho constant à sa propre vie et à ses problèmes. Ce lien est renforcé par l'histoire personnelle du personnage : lorsque la mère de Zamira est morte, son père s'est débarrassé de toutes ses affaires, ce qui a été un traumatisme pour elle. La mission qu'elle s'est assignée va changer sa vie.

La série sera dramatique mais inclura des scènes et situations plus légères. Les auteurs ne rechercheront pas la comédie, mais il y aura nécessairement des pointes d'humour ; l'humour est vital !

Le projet est encore très peu avancé. Il deviendra certainement une série de 8 épisodes de 50 minutes. Une convention de développement a été signée avec VRT mais le diffuseur n'a pas encore pleinement commandé la série. L'équipe s'est engagée à livrer les arches de la saison et le script du pilote à VRT d'ici la fin août.

MOLOCH

France



Arnaud Malherbe et Marion Festræts sont les auteurs à l'origine de *Chefs*, une série diffusée sur France 2 en 2015-2016, et déjà produite par Xavier Matthieu pour Calt Studio. Ils présentent aujourd'hui un projet très différent, entre thriller et fantastique, créé par Arnaud et coécrit avec Marion.

Un besoin intime de renouvellement

Une paisible ville de bord de mer aux murs gris, tentaculaires, labyrinthiques. Qui prend feu, soudain... Dans le métro, au supermarché, dans la rue, des inconnus s'enflamment brutalement, sauvagement, inexplicablement...

Autocombustions ? Suicides par immolation ? Homicides pyrotechniques ? Louise, jeune stagiaire du journal local, se saisit de l'enquête.

Arnaud explique que *Moloch* est un projet qui vient en réaction à son expérience sur *Chefs* : une série dont lui et Marion sont fiers, mais qui a ses limites, et qui l'a poussé à réfléchir au type de séries qu'il avait désormais envie d'écrire. Quelles histoires avait-il envie de raconter, et comment ?

Arnaud a commencé à écrire *Moloch* sans se demander si elle pourrait se faire ; il s'agissait presque d'un jeu, ou du moins d'un désir de fiction avec lequel il souhaitait être totalement en adéquation, partant de l'idée que cette série n'existerait que pour lui-même. Mais lorsqu'il a pitché le projet à Xavier Matthieu, au détour d'une discussion, celui-ci a tout de suite été partant.

Moloch, entre mystère et effroi

Le projet est construit sur un désir de susciter l'effroi chez le spectateur, de toucher quelque chose d'important en lui, comme c'est le cas avec le rire. Elle se nourrit bien sûr d'un appétit du genre chez ses auteurs, d'une envie de naviguer dans des univers troubles, mais aussi d'une obsession inconsciente de ce qui se passe en France, de notre société terrorisée, dans laquelle chacun se sent fragile.

C'est ainsi qu'est né le concept de la série : un jour ordinaire, dans une ville ordinaire, un homme attend le métro, il entre dans le wagon, les gens le regardent bizarrement, il se sent drôle, et soudain son corps entier s'enflamme comme une torche humaine. Ce phénomène arrive ensuite à d'autres personnes. À chaque fois, un mystérieux Moloch laisse sa signature sur les lieux des drames.

Les personnages principaux sont une journaliste stagiaire dans un journal local et prête à tout, et un psychiatre empathique à l'hôpital. Louise pense trouver l'affaire qui lui apportera le succès, Gabriel espère comprendre ce qui est arrivé à son fils mort dans les flammes quelques années plus tôt. Une terreur quotidienne et aléatoire s'installe dans la société. Qui est Moloch ?

Mise en œuvre

Xavier a tout de suite été emballé par le projet. Ensemble, Arnaud et lui ont présenté un document d'une dizaine de pages à ARTE, dont l'équipe a très vite été partante. Arnaud a écrit entre les deux saisons de *Chefs* un pilote dialogué et des arches, qui ont été beaucoup remodelés par la suite, notamment lorsque Marion l'a rejoint sur le projet. Pour eux deux, le thriller fantastique offrait la possibilité d'essayer des choses qu'ils n'avaient jamais expérimentées. Marion et Arnaud écrivent tous les textes ensemble.

La série est un 6 x 52'. À l'heure actuelle, ils ont deux épisodes dialogués ainsi que quatre traitements très détaillés.

Les intentions visuelles sont déjà précises dans l'esprit d'Arnaud, qui réalisera la série, comme le montre la sélection d'images qu'il a préparées pour Série Series. L'idée est de placer l'intrigue dans le décor d'une ville indéterminée, possible sans être réelle. Le Havre était envisagé au départ pour le tournage, mais il se déroulera finalement plutôt à Anvers. Le tournage commencera mi-mars 2019.

INTERVENANTS

Arnaud Malherbe, créateur, scénariste, réalisateur
Marion Festræts, scénariste
Xavier Matthieu, producteur, Calt Studios

MODÉRÉ PAR

Jean-Marc Auclair, scénariste et producteur, Alauda

FICHE TECHNIQUE

Pays : France
 Idée originale : Arnaud Malherbe
 Scénaristes : Arnaud Malherbe, Marion Festræts
 Réalisateur : Arnaud Malherbe
 Production : Calt Studio
 Producteur : Xavier Matthieu
 Diffuseur : ARTE
 Format : 6x52'

SHERLOCK '84

République tchèque



INTERVENANTS

Tomás Baldýnský, créateur, scénariste
Tomás Chvála, scénariste
Jan Maxa, Directeur du développement de programmes, Czech Television

MODÉRÉ PAR

Jean-Marc Auclair, scénariste et producteur, Alauda

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Tomás Baldýnský
 Scénaristes : Tomás Baldýnský, Tomás Chvála, Jakub Votýpka, Petra Soukupová
 Production : Czech Television
 Producteur : Jan Maxa
 Diffuseur : Czech Television
 Distributeur : Czech Television
 Format : 6x90'
 Date de diffusion : 2021

1984. 1984. Un homme aux capacités intellectuelles sherlock-holmesques joue à un jeu retors avec la police d'État totalitaire. Alors qu'il les laisse exploiter ses incroyables facultés pour résoudre des affaires criminelles, de son côté, il tente secrètement de percer le mystère de sa propre identité et de gagner la récompense ultime : sa liberté...

La République tchèque, terre de fictions

Jan Maxa dresse un panorama du marché télévisuel tchèque. Celui-ci est partagé entre trois grands acteurs qui concentrent 90 % des audiences : deux diffuseurs commerciaux, Prima et Nova, et le diffuseur public, Czech Television.

En termes de contenus, le marché est très fortement orienté vers la fiction qui rencontre un très grand succès, même lorsqu'il s'agit de séries bon marché produites par les diffuseurs commerciaux. Czech Television produit environ 120 heures de fiction par an. Le polar est le genre le plus apprécié ; une bonne audience pour une série en prime time tournerait autour de 20 %.

De l'importance de la hiérarchie

Jan Maxa supervise le développement de contenus, tous types de programmes confondus, chez Czech Television. Il est producteur artistique de *Sherlock '84*.

Tomás Baldýnský est le créateur, showrunner et directeur d'écriture de la série. En parallèle de ses activités de scénariste, il est également critique cinématographique, journaliste, et a travaillé pour le Czech Film Fund. Ses multiples expériences et la renommée qu'il a acquise lui donnent une position particulière ; il a plus de pouvoir sur ses projets que la plupart des scénaristes tchèques. Il se sait chanceux, mais pour lui, tous les scénaristes devraient avoir un contrôle total de leurs séries.

Tomás Chvála est coauteur pour ce projet. « Je travaille avec Tomás [Baldýnský] parce que personne d'autre ne veut le faire ! », plaisante-t-il. Il dit avoir pleinement conscience que ce projet est celui de Tomás et qu'il est là pour l'aider, mais aussi pour respecter ses décisions. Tous deux affirment que leur collaboration est très fructueuse : « Les idées de Tomás [Chvála] m'aident

beaucoup, et il a la qualité rare d'être capable de donner le meilleur de lui-même même lorsqu'il ne s'agit pas de son propre projet. »

Ils détaillent leurs méthodes de travail : ils s'assoient ensemble devant un mur ; Tomás Baldýnský écrit sur son ordinateur et ce qu'il écrit est projeté sur le mur. Lorsqu'il rencontre un obstacle, ils en discutent, et cherchent ensemble une solution. Ainsi, la plupart du temps, Tomás Chvála n'écrit pas lui-même directement.

Sherlock, une figure tragique

Tomás Baldýnský réalise la chance qu'il a : « ils me laissent écrire cette histoire alors que je ne suis même pas capable de la pitcher ! ».

La série est un 6 x 90', qui se déroule en 1984, sous la férule communiste. Un homme mystérieux se retrouve à l'hôpital psychiatrique car il a perdu la mémoire et ne sait plus qui il est. Afin de retrouver son identité, il se met dans la peau d'un « Sherlock ». La police découvre vite ses capacités de déduction exceptionnelles et le contraint à les aider, avec plus ou moins de bonne volonté, à résoudre des affaires. En parallèle, lui mène sa quête personnelle pour retrouver son identité.

Le projet était au départ une comédie, et l'idée est née très bêtement : alors qu'il tournait la comédie spatiale *Kosmo* (présentée à Série Series 2016), Tomás Baldýnský a trouvé que deux de ses acteurs ressemblaient à Holmes et Watson, et a commencé à écrire une série pour eux.

Mais en commençant à écrire sa comédie, il a ressenti une tristesse croissante face à son personnage, dont la situation est en fait pathétique, voire tragique. Il a alors réalisé que le projet devait devenir plus sombre, et a adopté un ton tragi-romantique.

« Je suis persuadé que ce projet n'entrera jamais en production, dit Tomás Baldýnský, mais Jan me répète que j'ai tort ! » Jan Maxa confirme : l'un des scripts est déjà dans une version quasi finale, et Czech TV est en discussions avec l'Allemagne. La série est donc bel et bien en train de prendre corps ; mais elle ne sera certes peut-être pas prête l'an prochain !

THE MINISTER

Islande



Ce projet est un thriller politique qui se déroule en Islande, avec une touche d'originalité, puisqu'il traite également de maladie mentale. Tandis que le Premier Ministre s'enfoncé dans un trouble bipolaire, son équipe et ses proches se retrouvent forcés de mettre en danger à la fois l'équilibre du pays et leur vie privée, certains pour cacher sa maladie mentale, d'autres au contraire pour en tirer parti.

Un monde bipolaire ?

Jónas Margeir Ingólfsson nous éclaire sur les ambitions du projet. La série suit un Premier Ministre islandais fictionnel qui souffre d'un trouble bipolaire. Mais à vrai dire, la politique n'est-elle pas en elle-même un monde fou et bipolaire ? Nous votons sans arrêt pour des gens et pour des orientations auxquelles nous nous opposons ensuite ; et ne faut-il pas être à la frontière de la folie pour penser « JE suis la personne qui doit diriger la nation entière » ?

En 2013, Jónas, Björg et Birkir ont décidé de faire une série à ce sujet. Et il se trouve que dans les années qui ont suivi, leurs idées ont été totalement dépassées par

la réalité ! Jónas montre pour l'illustrer quelques titres et articles de journaux au sujet de Trump et d'autres hommes politiques actuels.

Pour lui, ce n'est pas seulement la politique mais l'ensemble de nos sociétés occidentales qui sont construites sur des mécanismes bipolaires, en particulièrement en matière d'économie, où le va et vient entre prospérité et crise est constant. Il ajoute que l'Islande est un pays tout particulièrement bipolaire : le soleil ne se lève jamais ou ne se couche jamais selon les périodes de l'année, les volcans côtoient les glaciers...

Quand le Premier Ministre devient fou

Björg Magnúsdóttir décrit plus en détails le personnage principal. Benedict est un homme jeune, progressiste, élu Premier Ministre dans un climat de scepticisme et de pessimisme dans le pays. Benedict soulève de nouveaux espoirs : il est différent des autres politiciens, il promet de combattre la corruption et d'être véritablement aux côtés de la nation ; c'est aussi un homme charmant, qui sait apprécier les petits détails. En bref : il est le dirigeant dont nous rêvons tous !

INTERVENANTES

Birkir Blær Ingólfsson, cocréateur, scénariste
Björg Magnúsdóttir, cocréatrice, scénariste
Jónas Margeir Ingólfsson, cocréateur, scénariste

MODÉRATEUR

Dominic Schreiber, consultant

FICHE TECHNIQUE

Idée originale : Björg Magnúsdóttir, Birkir Blær Ingólfsson, Jónas Margeir Ingólfsson
Scénaristes : Björg Magnúsdóttir, Birkir Blær Ingólfsson, Jónas Margeir Ingólfsson
Réalisateurs : Nanna Kristín Magnúsdóttir, Arnór Pálmi Arnarson
Production : Sagafilm
Producteurs : Anna Vigdís Gísladóttir, Thorhallur Gunnarsson, Hilmar Sigurdsson, Kjetan Thor Thordarson
Diffuseur : RÚV
Format : 8x45'
Date de diffusion : 2019/2020

L'épisode 1 débute avec sa victoire électorale. Mais à ce moment-là, personne, pas même lui, ne sait qu'il souffre d'une maladie mentale sévère : un trouble bipolaire non diagnostiqué. De son élection à la fin de la première saison, il connaîtra plusieurs épisodes maniaques ou dépressifs, qui auront des effets imprévisibles sur lui-même, sur sa famille et sur le pays.

La personne la plus directement touchée est sa femme Steinunn, une gracieuse dirigeante de média, issue d'une riche et puissante famille investie en politique qu'elle déteste. Steinunn convainc Benedict de ne parler à personne de sa maladie pour rester au pouvoir. Ce faisant, elle les enfonce dans un labyrinthe de mensonges de plus en plus tortueux, qui finira par tacher ses mains de sang.

Hrefna est l'assistante personnelle dévouée de Benedict, position qui tourne peu à peu au cauchemar. Jusqu'où est-elle prête à aller ? Hrefna est mariée à Grímur, qui est aussi l'allié le plus proche de Benedict, et doit choisir entre le soutenir ou au contraire le faire jeter dehors pour prendre sa place ; à moins qu'il ne puisse faire les deux ?

Rikardur est le père de Benedict, il est prêtre et vit dans le Nord du pays. Sa femme était elle-même bipolaire et a fini par se suicider, il est donc déterminé à ne pas laisser la même chose arriver à son fils.

Tous les personnages sont multidimensionnels, ils ne sont ni tout noirs ni tout blancs. La question qui est au cœur de la série, et qui a poussé ses créateurs à inventer Benedict, est la suivante : que se passe-t-il lorsque quelqu'un que l'on aime bascule dans la folie ?

Trouver le bon ton

La saison 1 comptera 8 épisodes. Le processus d'écriture a déjà pris près de 5 ans, et ce n'est pas fini. Au cours de ce périple, de nombreuses questions ont émergé : comment faire la différence entre un être brillant ou fou ? Une personne malade peut-elle être un bon dirigeant ?

Birkir Blær Ingólfsson nous en dit plus sur l'atmosphère de la série. Elle débute sur un ton très réaliste, mais les règles du réalisme sont ensuite progressivement enfreintes. Petit à petit, on passe de plus en plus de temps dans la tête de Benedict, et l'aspect visuel de la série évolue avec son humeur changeante, par exemple avec des couleurs plus vives lorsqu'il est dans une phase maniaque. Birkir illustre aussi cela en décrivant une scène précise : Benedict assiste à une session parlementaire, mais est en fait en train d'écrire une comédie musicale. Un groupe de musiciens apparaît pour jouer la chanson qu'il écrit tandis que les débats se poursuivent, faisant de la session un vrai chaos ; mais lorsque Benedict est appelé à la tribune, les musiciens disparaissent brusquement, et Benedict fait un discours brillant.

Il est important de préciser que le projet n'est en rien une comédie, bien que beaucoup de gens s'imaginent le contraire. Les auteurs souhaitent se concentrer sur la tragédie. Il y aura des touches d'humour au départ, mais on se rendra vite compte que ce que l'on trouvait drôle ne l'était finalement pas du tout.

Ils espèrent tourner l'an prochain. Le casting a déjà débuté et les créateurs sont plus que ravis de leur Benedict : ils auront la chance d'avoir Ólafur Darri Ólafsson, l'un des plus grands acteurs islandais, qui a joué par exemple dans un film de Spielberg, dans *True Detective*, dans *Trapped*...

The Minister est la première série de ses trois auteurs. Pour eux, le chemin parcouru a été long et enthousiasmant. Leur voyage a commencé lorsque Björg et Jónas, enthousiasmés par *Borgen*, ont décidé d'écrire une série politique, en s'inspirant également d'un ami bipolaire de Jónas. Avec Birkir, ils sont allés présenter le projet chez Sagafilm, qui a très vite décidé de le produire. « C'est à ce moment-là que nous avons pris peur et que l'on a commencé à taper 'qu'est-ce qu'un synopsis' sur Internet ! », plaisantent-ils. Mais Sagafilm les a accompagnés pendant tout le processus et tout s'est passé au mieux.



SOIL

Belgique



© Karel Duerinckx

Lorsqu'un Musulman décède en Belgique, ses proches se retrouvent face à un dur dilemme : « Doit-on l'enterrer ici ou dans son pays natal ? » C'est le point de départ de *Soil*, série créée par trois comédiens et humoristes, et actuellement en développement.

Absurdité et réalisme

Dans *Soil*, deux frères, Rachid et Ismael, ont trouvé une solution à ce dilemme : « Et si nous importions de la terre du Maroc en Belgique pour enterrer ici nos morts ? ». Ainsi leur vient l'idée de lancer un commerce de terre ; mais ce faisant, sans en être conscients, ils ouvrent la boîte de Pandore.

L'idée a d'abord germé dans l'esprit de Zouzou Ben Chikha, et de ses observations sur un phénomène social bien réel : en Belgique, 90% des Musulmans qui décèdent sont rapatriés dans leur pays natal. Lorsque quelqu'un meurt, le sujet est inévitablement mis sur le tapis. Pour Zouzou, il a d'ailleurs un écho personnel : un jour, ses parents lui ont dit « quand tu mourras, tu seras enterré en Tunisie avec ta famille », ce qui a choqué sa femme flamande !

Rachid et Ismael, les deux héros, travaillent pour l'entreprise de rapatriement de leur père et sont chargés de conduire les corps à l'aéroport. Un jour, alors qu'ils rendent visite à leur beau-frère malade, ils ont cette idée folle : lancer un commerce de terre marocaine.

Les trois auteurs souhaitaient produire quelque chose autour de ce concept, mais n'avaient aucune idée de la forme que prendrait l'œuvre ; tout ce qu'ils savaient, c'est qu'elle devait être socialement pertinente. Bien entendu, l'humour affleure naturellement avec cette idée absurde, mais il ne faut pas oublier qu'il s'agit avant tout d'une histoire de mort, qui est rarement drôle !

Un impact moral

Avant de savoir précisément quelle forme prendrait le projet, les créateurs sont allés à la rencontre de nombreuses personnes. Ils ont entendu des histoires bouleversantes qui leur ont fait comprendre qu'il était indispensable d'inclure une perspective dramatique dans leur récit. Ils ont par exemple lu l'histoire d'un couple qui avait perdu leur petite fille ; sous la pression

INTERVENANTES

Wannes Cappelle, cocréateur, scénariste, acteur
Zouzou Ben Chikha, cocréateur, scénariste, acteur
Dries Heyneman, cocréateur, scénariste, acteur
Jan De Clercq, producteur, Lunanime
Marieke Muselaers, co-PDG, Lumiere Group

MODÉRATEUR

Dominic Schreiber, consultant

FICHE TECHNIQUE

Idee originale : Zouzou Ben Chikha
 Créateurs : Wannes Cappelle, Dries Heyneman, Zouzou Ben Chikha
 Scénaristes : Wannes Cappelle, Dries Heyneman, Zouzou Ben Chikha
 Réalisateurs : Adil El Arbi, Bilal Fallah
 Production : Lunanime
 Producteurs : Jan De Clercq, Annemie Degryse
 Diffuseur : VIER
 Distributeur : Lumiere Publishing
 Casting : Soufiane Chilah, Mourade Zeguendi, Wannes Cappelle, Tom Vermeir, Dries Heyneman, Zouzou Ben Chikha
 Format : 8x45'
 Date de diffusion : automne 2020

familiale, elle a été enterrée dans son pays natal, mais la mère est en secret retournée chercher son corps pour le ramener plus près d'elle. « Que pourrait-on faire pour aider ces gens ? » était l'une des questions à l'origine du projet.

Les auteurs ont également interrogé des personnes travaillant dans le business du rapatriement ; un imam progressiste qui a adoré leur idée ; mais aussi un imam moins progressiste qui a mis tant d'énergie à leur faire comprendre l'importance du rapatriement qu'ils n'ont finalement même pas osé lui parler de leur idée. Ces échanges leur ont permis de réaliser que le projet pouvait être controversé voire choquant pour certaines personnes, et qu'ils devaient mettre un soin tout particulier pour raconter cette histoire.

Mais *Soil* est également une histoire centrée sur l'ambition, sur un jeune homme qui souhaite s'échapper d'un quotidien ennuyeux et pense avoir trouvé une excellente opportunité financière. Mais bien entendu, rien ne se passera comme prévu.

Les créateurs ont passé une idée entière à réfléchir à la manière dont ils raconteraient cette histoire avant de décider d'en faire une série.

Première série originale pour Lumiere

Zouzou et Dries ont pitché le projet à Jan De Clercq en mars dernier. Jan a très vite rappelé leur agent pour leur faire savoir qu'il était intéressé ; mais lui a fait savoir qu'ils avaient proposé le projet à tous les producteurs de Belgique flamande ! Lumiere a finalement réussi à obtenir le projet. Les auteurs ont fait savoir aux producteurs qu'ils auraient besoin de deux ans d'écriture, ce qui était assez angoissant ; mais aujourd'hui, tous s'accordent à dire que c'était pour le meilleur.

Cette série est la première vraie production originale de Lumiere. Le groupe est principalement connu pour la distribution et a commencé la coproduction il y a quelques temps. Désormais, ils veulent développer leurs propres activités de production.

Le projet a déjà trouvé son diffuseur, la chaîne commerciale VIER. Cela ajoute une touche d'inconnu et d'aventure supplémentaire au projet, puisqu'une série originale comme celle-ci aurait aisément trouvé sa place sur la chaîne publique de niche VRT Canvas, mais risque d'être plus inattendue et controversée sur une chaîne commerciale. Ils espèrent voir la série à l'écran en 2020.



SURVIVORS

Italie



Survivors est un projet développé par une jeune équipe d'auteurs tout juste issus d'un programme de formation supervisé par la Rai. Ce programme cofinancé par la Rai se déroule à Pérouse et propose aux jeunes auteurs une résidence de 6 mois dans une villa où des auteurs italiens reconnus et des invités internationaux leur offrent de longues masterclasses.

Un concept fort et mystérieux

Six passagers d'un navire perdu en mer réapparaissent après une année passée à dériver. Ceux qui les attendaient – ou ne les attendaient plus – espèrent recommencer leur vie comme si de rien n'était, mais réalisent bientôt que les survivants ont profondément changé et cachent un terrible secret.

La série est guidée par deux grandes questions : pourquoi ces passagers-ci sont-ils revenus et pas les autres, et que s'est-il passé sur le bateau ?

Les jeunes auteurs souhaitaient développer un projet avec un concept fort, inspirés par les séries avec lesquelles ils ont grandi, comme *Lost*. Giovanni Galassi mentionne aussi *Les Revenants* comme une référence importante : les survivants sont de retour, mais ils ne sont plus les mêmes. Toutefois, les créateurs tenaient à raconter l'histoire d'une manière « très italienne ».

Au départ, la série montre le point de vue des proches des survivants qui retrouvent les disparus alors qu'ils avaient perdu tout espoir, mais les reconnaissent difficilement. Il s'agit donc avant tout d'un drame relationnel centré sur un mystère. Petit à petit, l'intrigue nous emmène également sur le navire pour découvrir ce qui s'est passé et ce à quoi ressemblait la société qu'ils ont recréée en mer ;

L'intrigue suit donc deux fils temporels parallèles, ce qui requiert des savoir-faire particulier en matière d'écriture.

De l'école à l'écran

Michele Zatta est convaincu qu'il s'agit là d'une des missions centrales de la Rai : repérer de nouveaux talents qui ont des histoires à raconter, leur donner les

outils et méthodes pour le faire, et les aider à intégrer le marché.

La Rai s'efforce actuellement d'élargir ses horizons, de se montrer plus audacieuse et innovante. Ils souhaitent renouer avec les jeunes téléspectateurs, et le fait de donner aux jeunes auteurs l'opportunité de raconter leurs histoires est une manière de le faire. Mais depuis longtemps, la Rai se donne pour priorité de suivre et d'accompagner les talents tout au long de leur carrière.

Ce projet est le tout premier de Giovanni et de ses trois co-créateurs. Ils ont été accompagnés par des auteurs plus expérimentés comme Viola Rispoli, elle-même issue d'une génération antérieure précédemment formée par la Rai.

Viola a rejoint le projet il y a environ un an, alors qu'une bible avait été préparée. Elle a tout de suite beaucoup aimé le concept. Ensemble, ils ont commencé à travailler au sein d'une *writers' room* pour construire une intrigue qui met en scène de nombreux personnages (18 personnes environ sur le bateau, 6 ou 7 survivants, leurs proches...).

C'est une série réaliste, sans élément fantastique. Ce qui arrive aux personnages pourrait arriver à n'importe qui, et chacun réagirait différemment. C'est justement ce que les auteurs souhaitaient montrer : la diversité des réactions.

La saison 1 comptera 12 épisodes. Aujourd'hui, ils ont 12 histoires, le pilote est presque entièrement écrit, et l'équipe commencera à écrire les 11 autres en septembre. Ils sont 6 auteurs impliqués donc cela pourrait aller assez vite.

La fin de la saison résoudra certains mystères, mais fera surtout émerger de nouvelles questions. L'équipe aimerait diffuser les deux premières saisons à un an d'intervalle, ce qui implique de penser les deux comme un ensemble, et de commencer à écrire la saison 2 pendant le tournage de la première.

INTERVENANTS

Viola Rispoli, directrice d'écriture
Giovanni Galassi, scénariste
Michele Zatta, producteur, Rai Fiction

MODÉRÉ PAR

Dominic Schreiber, consultant

FICHE TECHNIQUE

Idee originale : Sofia Bruschetta, Ivano Fachin, Giovanni Galassi, Tommaso Matano

Scénaristes : Viola Rispoli, Massimo Bacchini, Sofia Bruschetta, Ivano Fachin, Giovanni Galassi, Tommaso Matano

Production : Rai Fiction, Rodeo Drive

Producteurs : Marco Poccioni, Marco Valsania

Diffuseur : Rai

Distributeur : Rai

Format : 12x50'

Date de diffusion : à confirmer

THE WHITE WALL

Suède, Finlande



INTERVENANTS

Mikko Pöllä, cocréateur, scénariste, producteur
Aleksi Salmenperä, cocréateur, scénariste, réalisateur

Anna Zackrisson, réalisatrice
Stefan Baron, producteur, Nice Drama
Anna Croneman, directrice de la fiction, SVT

Jarmo Lampela, directeur de la fiction, Yle

MODÉRÉ PAR

Dominic Schreiber, consultant

FICHE TECHNIQUE

Idee originale : Mikko Pöllä, Aleksi Salmenperä, Roope Lehtinen

Scénaristes : Mikko Pöllä, Aleksi Salmenperä, Laura Suhonon, Björn Paqualin

Réalisateurs : Aleksi Salmenperä, Anna Zackrisson

Production : Nice Drama, Fire Monkey

Producteurs : Roope Lehtinen, Stefan Baron, Sonja Hermele

Diffuseurs : SVT, Yle

Distributeur : DRG

Format : 8x45'

Date de diffusion : automne 2020

The White Wall est une série de science-fiction profondément ancrée dans le monde réel ; c'est également la première coproduction entre la Finlande et la Suède.

Des questions environnementales à l'énigme métaphysique

Le plus grand site de stockage de déchets nucléaires du monde s'apprête à être ouvert au Nord de la Suède lorsqu'un accident mortel survient sous terre. L'équipe de mineurs se heurte à un gigantesque mur blanc fait d'un matériau inconnu. De quoi s'agit-il ? Faut-il l'ouvrir ou au contraire ne surtout pas le toucher ?

L'idée est née dans l'esprit d'Aleksi Salmenperä en voyant, il y a dix ans, un documentaire sur une mine. Lorsque l'on enfouit des déchets nucléaires, comment s'assurer que le site restera sûr pendant des centaines de milliers d'années, comment faire passer le bon message aux générations futures ?

Il s'agit d'une histoire de science-fiction mais elle est profondément ancrée dans la réalité et dans le quotidien des personnages. La série se concentre sur la manière dont les personnages réagissent à ce mystère et aux dilemmes auxquels ils sont confrontés.

Une coproduction Finlande-Suède

Partant de sa source d'inspiration initiale, Aleksi a commencé à écrire de temps à autres une histoire, entre ses projets de longs métrages. Après six ans environ, il a présenté le projet à Mikko Pöllä qui avait plus d'expérience en matière de séries ; Mikko a rejoint le projet, qu'il produit tout en participant à l'écriture.

Ils ont pitché le projet à Stefan Baron en décembre 2016, puis à SVT et à Yle en avril 2017 ; la série a été commandée en avril 2018. Le tournage débutera mi-novembre. L'histoire se déroule en Suède mais la série sera tournée en Finlande pour bénéficier des

avantages fiscaux. Yle a accepté de s'impliquer dans le projet bien qu'il se déroule à 90 % en Suède, et en suédois.

L'équipe espère voir la série à l'écran au printemps 2020. DRG est en charge de la distribution et a commencé les pré-ventes.

Réagir à des situations extrêmes

Les diffuseurs ont été séduits par l'équilibre entre science et émotion, entre mystère et réalisme. Anna Croneman explique que c'est la combinaison de trois éléments qui l'a définitivement convaincue : une histoire intrigante ; l'enjeu des déchets nucléaires, préoccupation très contemporaine ; et une belle histoire d'amour.

C'est une histoire universelle, celle de personnes qui cherchent leur voie dans une situation extrême. La série a un concept fort et des personnages forts, dépeints dans des situations particulièrement complexes et face à des dilemmes aussi durs que le choix entre science et religion. Jarmo Lampela confirme que dès le premier rendez-vous, il souhaitait que ce projet soit porté à l'écran, bien que son ampleur soit assez effrayante. 60 % du budget viennent des diffuseurs.

Le tournage lui-même est un grand défi, explique Anna Zackrisson. Ils vont tourner dans la mine la plus profonde d'Europe, qui est sur le point de fermer. Les conditions de tournages seront donc difficiles et assez extrêmes, mais finalement, cela devrait aussi être source d'inspiration. De plus, ils ont choisi de tourner en hiver, convaincus qu'une atmosphère hivernale contribuerait à faire naître un monde mystérieux.

Stefan Baron en est convaincu : il y aura une saison 2 !

LES B.A. DE SÉRIE SERIES

MODÉRÉ PAR CAROLINE PALMSTIERNA

consultante production et distribution, Shoot For the Moon (Suède)

Les B.A. de Série Series est un appel à projets initié en 2015, qui donne la possibilité aux créateurs européens de présenter un projet de série à travers une bande annonce de 2 mn maximum afin notamment de trouver des partenaires et financements. Cette année, le comité éditorial de Série Series a sélectionné 9 projets, qui sont présentés par leur équipe lors de cette séance.

Caroline Palmstierna ouvre cette troisième édition des B.A. de Série Series en soulignant la qualité et la diversité des projets sélectionnés.

Fiona Bélier de la Fabrique des formats remercie Série Series de permettre à la Fabrique d'être partenaire des B.A. de Série Series. La Fabrique des formats soutient le développement de formats par des actions de formation, d'accompagnement, ainsi que grâce à son fonds d'investissement aidant les productions à tourner un trailer ou un pilote. Deux des neuf projets seront choisis par le jury de la Fabrique qui leur proposera un accompagnement ainsi qu'un investissement pouvant aller jusqu'à 80 000€ et 50% du budget du pilote.

LUCKY BASTARDS – NORVÈGE

Aleksander Herresthal, producteur, Seefood TV
Christoffer Lossius, scénariste et réalisateur

4 jeunes qui ont presque tout raté dans leur vie, qui se lancent avec succès dans le crime. *Lucky Bastards* est l'histoire de ceux qui échouent dans tout ce qu'ils entreprennent, jusqu'à ce qu'ils découvrent le monde du crime.

Ce thème original vient d'une discussion de fin de soirée entre les créateurs, au cours de laquelle ils s'étaient interrogés sur les conséquences s'ils décidaient eux-mêmes de se lancer dans le crime. La série s'inspire aussi des délits et crimes commis en Norvège : arnaque, fraude...

L'équipe cherche des partenaires et investisseurs nationaux ou scandinaves. Ils envisagent aussi de tourner deux versions en deux langues : anglais et norvégien. Les contacts sont pris avec plusieurs diffuseurs locaux,

notamment NRK. La production de la première saison en norvégien est chiffrée à 2,7 millions d'euros. Le casting du trailer sera certainement différent de celui de la série.

8 à 10 épisodes de 40 minutes sont prévus ; le format original était de 20 minutes, mais il a évolué au cours de l'écriture vers les 40 minutes au vu du potentiel dramatique de la série. Les auteurs ont beaucoup d'idées pour d'éventuelles futures saisons.

NE TIREZ PAS SUR LA PUTAIN ! - FRANCE

Hugo Bardin, scénariste et réalisateur
Elodie Galmiche, actrice

Hugo Bardin et Elodie Galmiche viennent tous les deux du Cours Florent et du monde du théâtre. Hugo a mis en scène de nombreuses pièces avant de se lancer dans ce projet de série.

Ne tirez pas sur la putain est une série policière et un hommage au cinéma français des années 60 ; une histoire de gangsters dans le Paris voyou de cette époque, et celle de deux femmes, deux prostituées qui se retrouvent au cœur de ces intrigues. Hugo Bardin la résume en quelques mots : « un Thelma et Louise dans les années 60 en France ». Elodie Galmiche souligne aussi l'importance que ce soient deux femmes qui portent la série et en soient les personnages principaux.

Les personnages et leur évolution au fil des aventures sont extrêmement importants pour cette série, le jeu d'acteurs est un des points d'attention principaux, tout comme l'identité visuelle de la série, inspirée des vieux polars français.

Un pilote de 25 minutes a déjà été tourné avec la production Vents Contraires ; le format original était de 10 minutes mais a évolué pour être plus pertinent. L'équipe cherche des moyens de production plus importants mais aussi et surtout un diffuseur.



MEET YOUR FAKER – AUTRICHE

Lisa Terle, scénariste
Ursula Wolschlager, productrice, Witcraft

Le personnage principal de cette série est une journaliste qui a été menée à écrire un article sur une histoire qui s'est avérée fautive, autour d'un réfugié irakien accusé de viol. L'homme en question a été assassiné suite à la parution de l'article.

Suite à cette manipulation la journaliste se lance dans des recherches la menant au plus profond de secrets d'État inavouables. Au-delà de l'intrigue, c'est une série sur le business des « fake news », une série d'anticipation particulièrement contemporaine.

C'est une série internationale qui recherche un diffuseur anglophone ou un autre européen ainsi qu'un coproducteur étranger. L'intrigue démarre en Autriche et est actuellement en cours d'écriture.

Sélectionné par Petit logo La Fabrique des formats

FIGHTBACK – SLOVAQUIE

Michaela Kralova, productrice artistique, Piknik

Tout commence à Bratislava avant la déclaration de la République de Slovaquie. La série suit les débuts du créateur du Krav Maga, ce fameux art martial utilisé par les militaires israéliens. Elle relate à travers ses débuts méconnus l'évolution fascinante de cet homme et la naissance de cet art martial.

La série est en cours d'écriture et l'équipe recherche des opportunités de coproduction.

Le format initial est un 3 x 50', mais il est possible d'étirer l'intrigue sur un plus grand nombre d'épisodes au vu de la richesse de l'histoire racontée.

GAMBA GYM – FRANCE

Sophie Taver Macian, scénariste et réalisatrice
Jérémie Chevret, producteur, Plus de Prod

Une ascension fulgurante et l'espoir des JO 2020, voilà la vie rêvée de Julie, 15 ans, tout juste débarquée de Saint-Denis de la Réunion. Jusqu'à cette blessure, et la tentative d'agression sexuelle qu'elle subit

de la part du médecin de la fédération. Elle se retrouve alors confrontée à un choix cornélien : parler ou se taire ? Faire passer la gym ou son propre bien-être en premier ?

La série parle du déracinement et du harcèlement. Elle donne de l'ampleur à l'histoire de Julie en étudiant l'onde de choc que cette tentative d'agression provoque autour d'elle. Gamba Gym joue sur le contraste entre le monde du sport médiatique, de la représentation, et celui du vestiaire, des coulisses avec toutes leurs vérités cachées. Comment une jeune fille dans cette situation peut-elle faire le choix de se taire et de privilégier la compétition ?

La série est en tout début d'écriture, la bande annonce est donc un « moodboard » témoignant des recherches esthétiques et documentaires autour de l'univers de la série.

Il s'agit d'une mini-série de 3x52 minutes. La réalisatrice souhaite offrir le rôle principal à une gymnaste afin de sublimer le sport. L'équipe recherche un diffuseur ainsi que des fonds pour développer le scénario.

LIVE – FRANCE

Jean-Marie Marchaut, créateur, scénariste

Ancien journaliste, Jean-Marie Marchaut souhaite évoquer à travers sa série le coût, payé par le journaliste, l'interviewé, ou bien même par l'audience, dans un contexte de circulation gratuite de l'information.

Le personnage principal est un jeune homme qui sort de l'école de journalisme et doit trouver sa place dans ce monde. Nourri de bons sentiments et principes appris à l'école ou chez lui avec un père « chevalier blanc du journalisme », il va apprendre sur le terrain que la réalité n'est pas noire ou blanche mais bien grise.

Il s'agit d'une série dramatique, dans l'esprit du film « L'Exercice de l'État » : il s'agit de trouver la fiction dans la réalité. Jean-Marie s'inspire aussi de sa propre vie de journaliste, d'histoires qu'il a vécues mais qu'il n'a jamais retranscrites.

Il cherche un producteur ainsi qu'à étendre son réseau afin de développer sa série.



Mlle Adler – France

Sarah Malléon, créatrice et scénariste
Thomas Mazingue, créateur et scénariste

Irene Adler est l'un des personnages les plus importants de l'univers de Sherlock Holmes, bien qu'elle soit finalement peu présente dans les intrigues.

Dans la série, elle a quitté 5 ans auparavant sa vie de « voleuse aux mille visages » pour se réfugier à Paris, se marier, et travailler chez un antiquaire. Jusqu'à ce que les services secrets français la retrouvent et lui demandent ses services.

La série comportera 6 épisodes de 50 minutes, il s'agit d'une série policière drôle et faite pour toucher une audience large.

Le projet est déjà suivi par une production française mais ils sont en recherche de partenaires étrangers ainsi que de diffuseurs et sont au tout début du projet. La prochaine étape est d'écrire et tourner le pilote, ils recherchent aussi un réalisateur. Quant au casting, ils pensent à Cécile de France ainsi qu'à Audrey Fleurot pour incarner Mlle Adler, mais sont ouverts à des propositions d'actrices anglaises ou américaines.

Pity Fuck – Allemagne

Raquel Stern, créatrice, scénariste, réalisatrice

La série démarre quand Gabi se fait plaquer et réalise que tous les hommes qui ont partagé sa vie étaient égoïstes et ne la méritaient pas. Elle décide alors de mettre cette réflexion à profit et de rendre service à la société en pratiquant le « pity fuck » : offrir son corps pour aider les autres à se sentir mieux.

Il s'agit d'une comédie avec une vraie portée dramatique puisqu'elle suit une jeune femme cherchant sa place dans une grande ville et traite en profondeur de l'empathie. Le fil rouge de l'intrigue est l'état de Gabi et l'évolution de son personnage dans le paysage berlinois. La série est décrite par son auteure comme rapide, rafraîchissante et féminine. Le format idéal pour laisser toute sa place à l'évolution de Gabi serait un 6 x 25 ou 30'.

Patria – France, République Dominicaine

Mahamadou Fadiga, directeur artistique
Yurandy Sodre, réalisateur

Lorsque sa fille est assassinée en pleine rue, un général proche de la retraite réalise brutalement que son île, Patria, est dans une situation infernale du fait de la corruption, et décide de prendre ce problème à bras le corps. Mais comment ? En combattant le mal par le mal. Grâce à l'argent des narcotrafics, il va soudoyer des députés pour faire passer des lois. Il se jette à corps perdu dans ce combat, convaincu qu'il pourra résoudre seul tous les problèmes... mais il se trompe, bien entendu. Patria se distingue de Narcos car son héros a une histoire et des principes au-delà de son trafic de drogue, il est guidé par des raisons qui sont bien loin du simple « business ».

6 des 10 épisodes sont déjà écrits, une nouvelle session d'écriture débutera en août. Les épisodes dureront chacun une heure. Des discussions sont engagées avec des distributeurs, intéressés notamment par l'aspect pan-sud-américain du projet (qui a un coproducteur dominicain) ; l'équipe est notamment en contact avec le consortium chilien Atomica. Ils cherchent encore un tiers du budget, soit 1,5 millions de dollars.



Série Series Kids est un festival à part entière consacré aux enfants de 6 à 11 ans, qui se déroule à Fontainebleau durant les trois jours de Série Series. À travers ce festival, Série Series souhaite transmettre aux enfants un regard différent sur les séries d'animation qu'ils dévorent, éveiller leur curiosité et aiguïser leur sens critique pour qu'ils deviennent des spectateurs avertis et qu'ils puissent décrypter leurs programmes préférés. En rencontrant les créateurs, qui leur dévoilent leurs secrets de fabrication des séries et leur transmettent leur passion, les enfants peuvent également découvrir les métiers et les coulisses de la création.

AU PROGRAMME DE LA PREMIÈRE ÉDITION DE SÉRIE SERIES KIDS :

- **Akissi**, présentée par Marguerite Abouet (scénariste) et Angelin Paul (producteur)
- **Angelo la débrouille**, présentée par Anastasia Heinzl (scénariste)
- **Arthur et les Minimoy**, présentée par Pierre-Alain Chartier (réalisateur)
- **En sortant de l'école**, présentée par Cynthia Calvi, Jean-Baptiste Peltier (réalisateurs), Delphine Maury et Emmanuel Ryz (producteurs, Tant Mieux Prod)
- **Léna, rêve d'étoile**, présentée par Stéphane Martinet (Commission du Film Ile-de-France)
- **Mily Miss Questions**, présentée par Cilvy Aupin (productrice, Ciel de Paris)
- **Mon chevalier et moi**, présentée par Joeri Christiaen (réalisateur) et Haiet Lakhoucha (directrice de production, TeamTo)
- **Zip Zip**, présentée par Johanna Goldschmidt (scénariste) et Emmanuel de Franceschi (producteur)
- **Et des ateliers doublages** proposés par Gulli autour d'Arthur et les Minimoy

Série Series propose plusieurs formats de discussions pour offrir un éclairage inspirant aux professionnels, leur permettant d'analyser la création de séries et le marché lié et de développer une vision plus claire des enjeux du secteur.

Les masterclasses donnent la parole à des créateurs de renom qui partagent leur expérience et leurs méthodes de travail.

One Vision propose à des personnalités de s'exprimer pendant 20 minutes sur une thématique liée à la place des séries dans nos vies.

Les débats et tables rondes permettent à chacun de mieux appréhender les évolutions du secteur.

Cette année, Série Series a également invité des universitaires à partager leurs analyses pour prendre de la hauteur sur la place des séries dans nos sociétés.

Par ailleurs, avec le Conclave des diffuseurs et Series Stories, Série Series propose aux responsables fiction des chaînes d'un côté, et aux créateurs de l'autre, des ateliers de travail en petit comité, leur permettant de réfléchir entre pairs aux problématiques concrètes auxquelles ils sont confrontés au quotidien.



CHRIS LANG

AUTEUR ET PRODUCTEUR

MODÉRÉ PAR

Nicola Lusuardi, scénariste et consultant

Nicola Lusuardi accueille sur scène Chris Lang, scénariste dont la réputation, mondiale, n'est plus à faire. Après avoir fait ses premières armes pour des séries anglaises classiques – *The Bill* (raflant au passage le prix de la Guilde des scénaristes britanniques), *Casualty*, *Soldier Soldier* –, il crée sa première série originale pour ITV en 2000, *The Glass*, avec John Thaw et Sarah Lancashire dans les rôles titre. Il a depuis lors écrit de nombreux épisodes de séries : *Tunnel*, *Torn* (nommée pour un prix RTS), *Amnesia* (nommée pour un Edgar), *A Mother's Son* (nommée pour un Broadcast Award). Il a également créé plusieurs séries, telles *Unforgotten* ou *Innocent*. Plusieurs de ses œuvres ont par ailleurs fait l'objet d'adaptations en français : *Tu es mon fils*, *Entre deux mères*, *Quand je serai grande je te tuerai*.

Du rire aux larmes

Chris Lang est depuis plusieurs années un des grands maîtres du polar. Mais en lisant sa biographie, Nicola Lusuardi a découvert, à son grand étonnement, qu'il avait débuté son parcours dans la comédie, un genre qui lui est aujourd'hui rarement associé. Pourtant, il semble qu'il ait rencontré beaucoup de succès à l'époque, et qu'il aurait donc pu poursuivre la voie humoristique. Alors pourquoi avoir abandonné la comédie ?

Chris Lang explique être « tombé dans la comédie par accident ». Il a débuté sa carrière en tant qu'acteur. Après avoir étudié à la Royal Academy of Dramatic Art pendant trois ans, il intègre une troupe de théâtre classique. Les rôles qui lui sont assignés sont, la plupart du temps, absolument insignifiants. S'ennuyant en coulisses, il commence à écrire, avec un ami acteur, des petits sketches comiques. Ce qui

n'était, au commencement qu'un petit hobby, une façon de tuer le temps, est devenu son gagne-pain. Il se retrouve, quasiment du jour au lendemain, embauché par plusieurs comiques pour leur inventer des sketches courts pour leurs spectacles. Il se consacre ainsi durant presque cinq ans à la comédie, avant de virer complètement de cap et de se lancer, en 1990, dans l'écriture d'un premier scénario résolument dramatique. Il intègre alors l'équipe de scénaristes de *The Bill*, une série policière très populaire en Grande-Bretagne (qui sera diffusée sur ITV de 1984 à 2010), se lançant ainsi dans une nouvelle carrière davantage tournée vers le polar.

Chris Lang estime néanmoins que la comédie et le thriller ne sont pas deux genres qui s'opposent, bien au contraire. « Ils poursuivent, au final, le même objectif : explorer la condition humaine et en révéler les vérités cachées ». Bien que s'appuyant sur des techniques différentes, la comédie et le polar dressent tous deux un portrait assez similaire de l'humanité. D'ailleurs, dans la majorité des œuvres écrites par Chris Lang, les éléments purement criminels sont secondaires. Le thriller est pour lui l'ossature sur laquelle il s'appuie pour raconter une histoire dont la visée déborde souvent le cadre purement policier pour s'étendre à d'autres genres. Les conventions propres aux séries policières sont des outils merveilleux pour un scénariste. Elles l'obligent, pour commencer, à établir une structure narrative fermée (début – milieu – fin) et simple. Cette simplicité n'est pas une entrave au récit. Bien au contraire, elle offre une plus grande liberté aux auteurs, leur permettant de creuser plus profondément la psychologie d'un personnage, sa part obscure, cachée. Bien souvent, plus l'intrigue est simple et limpide, et plus les personnages et les thèmes explorés sont complexes.

D'ailleurs, dans les séries écrites par Chris Lang, si le meurtre est souvent odieux, le coupable n'est pas un simple monstre. C'est une personne complexe. Dans ses fictions, les assassins commettent des crimes parce qu'ils sont faibles, terriblement humains. Ils ne sont pas de pures incarnations du mal.

Par ailleurs, l'écriture de séries criminelles offre au scénariste certains plaisirs spécifiques qu'il ne ressent que très rarement lorsqu'il écrit une comédie ou un drame classique. « J'adore écrire les deux dernières minutes des épisodes, le moment du cliffhanger, du twist auquel personne n'avait pensé », confie Chris Lang. Surprendre le téléspectateur est l'un des moments les plus gratifiants qui soient pour un auteur. « Aujourd'hui, je peux suivre les réactions du public en direct sur Twitter. La gratification est donc immédiate ». Un bon thriller repose en grande partie sur la qualité de ses cliffhangers. La mission du scénariste est de tenir les téléspectateurs en haleine, de les rendre accrocs. Charles Dickens avait, à ce titre, défini les trois principaux objectifs que devait poursuivre un auteur vis-à-vis de son public : « faites-les rire, faites-les pleurer, faites-les attendre » !

Chris Lang ajoute qu'il fait souvent appel, dans ses séries dramatiques, à des comédiens plus connus pour des rôles comiques. Les acteurs comiques ont, le plus souvent, un bien meilleur sens du rythme que les comédiens dramatiques. Leur jeu est par ailleurs beaucoup plus honnête. Ils embrassent plus facilement la vérité de leur personnage, n'ayant pas peur d'en dévoiler toutes les facettes, y compris les plus sombres. Plus généralement, la comédie est probablement la meilleure école qui soit pour un scénariste. Elle lui apprend, comme pour les acteurs, le sens du rythme, et l'aide à apporter une forme de musicalité à ses dialogues. Pour Chris Lang, une ligne de dialogue se compose comme une chanson.

Chris Lang indique qu'il n'a pas complètement abandonné la comédie. Il a d'ailleurs récemment écrit une comédie romantique pour Netflix, nouvelle série originale produite en France et réalisée par Noémie Saglio. Toutefois, il convient que les chaînes recherchent uniquement des thrillers et que les scénaristes sont aujourd'hui prisonniers du genre. Non seulement l'appétit des diffuseurs pour les séries policières (ou médicales) est insatiable, mais celles-ci sont aujourd'hui encore le meilleur outil dont les chaînes disposent pour fidéliser leurs téléspectateurs.

La télévision, un espace d'opportunités

Nicola Lusuardi constate que Chris Lang a débuté sa carrière sur le petit écran qu'il n'a d'ailleurs jamais quitté. Pourquoi ne pas avoir choisi le

cinéma ? Chris Lang répond que l'œuvre qui l'a probablement le plus inspiré était *Play For Today*, une série télévisée anthologique britannique en 325 épisodes (de 50 à 100 minutes) produite et diffusée par la BBC entre 1970 et 1984. Chaque épisode était écrit par les plus grands auteurs britanniques, tels Ian McEwan ou John Osborne. Les plus grands réalisateurs, qu'il s'agisse de Stephen Frears, Alan Clarke, Ken Loach ou encore Mike Leigh ont travaillé sur la série. « Je regardais cette série presque religieusement. Elle m'a donné l'envie de travailler pour la télévision. J'ai même dit récemment à ma femme que je voulais que la musique du générique soit jouée à mon enterrement ».

Chris Lang rappelle que la télévision a toujours offert davantage d'opportunités que le 7ème Art, notamment en Grande-Bretagne. L'industrie cinématographique britannique est absolument sensationnelle – elle produit régulièrement des chefs-d'œuvre –, mais elle est désespérément petite. Un auteur peut travailler 10 ans sur le scénario d'un film qui ne verra jamais le jour. Un scénariste a donc beaucoup plus de chance de percer lorsqu'il travaille pour la télévision.

Chris Lang fait observer que la décennie 2010 marque un nouveau tournant. La télévision a conquis ses lettres de noblesse. Elle tient aujourd'hui la place que le cinéma occupait par le passé. C'est la raison pour laquelle les plus grands noms du 7ème Art – Steven Spielberg ou Martin Scorsese – travaillent aujourd'hui pour la télévision. Les histoires les plus intéressantes, ambitieuses, voire même épiques (*Game Of Thrones*, par exemple), sont aujourd'hui développées pour le petit écran.

Chris Lang souligne également l'influence importante des séries scandinaves sur le paysage audiovisuel britannique. Des séries comme *Broadchurch* et *Unforgotten* n'auraient jamais vu le jour sans la diffusion de *The Killing* ou *Borgen*. Les auteurs anglais ont beaucoup à apprendre des séries européennes. Chris Lang estime qu'une série comme *Les Revenants* – aussi intelligente que bizarre – a également ouvert de nouvelles voies créatives.

Les évolutions qui se sont produites ces dernières années dans le monde de l'audiovisuel offrent de nouvelles opportunités. Elles exigent cependant de la part des auteurs un certain nombre d'ajustements. « Il y a seulement cinq ans, les nouvelles grandes plateformes – Netflix, Amazon et Apple – n'avaient aucune influence sur le marché britannique. Aujourd'hui, on ne parle plus que d'elles ». Chris Lang se veut plutôt optimiste. Il estime que l'émergence de ces nouveaux diffuseurs



témoigne avant tout de la passion dévorante du public pour les séries. « Il ne faut pas oublier qu'il y a 15 ans, de nombreuses personnes, notamment en Grande-Bretagne, prophétisaient la fin des séries ». Ce nouvel âge d'or des séries est extrêmement excitant.

L'œuvre du temps

Nicola Lusuardi fait observer que la grande majorité des séries policières écrites par Chris Lang sont des méditations sur le temps. Cette dimension est particulièrement présente dans *Unforgotten* (dont les trois saisons ont été diffusées en Grande-Bretagne sur ITV).

Chris Lang explique que la série est née d'un fait divers particulièrement traumatique en Grande-Bretagne. Le scandale a éclaté il y a cinq ans, lorsque plusieurs personnes, connues du grand public, ont été accusées de pédophilie. Un des accusés était un célèbre présentateur vedette de la télévision, probablement l'un des plus aimés des cinquante dernières années. « Nous l'avons tous regardé sur le petit écran. Nous avons grandi avec lui ». Personne ne pouvait croire qu'un homme aussi populaire ait pu abuser sexuellement d'enfants, en toute impunité, et ce, pendant plus de 40 ans. Arrêté par la police, il niait avec véhémence les crimes dont il était accusé. Puis, un mois après son arrestation, il a changé son plaidoyer – les preuves étaient probablement trop évidentes –, avouant publiquement, devant les caméras, ses méfaits. « Je le regardais sur le petit écran avouer l'inavouable. Je ne reconnaissais plus cette personne que j'avais, comme beaucoup d'autres de mes concitoyens, aimée pendant tant d'années. Il avait 80 ans. Il était visiblement terrifié. Toute sa vie se désintérait devant nos yeux. Je n'ai pas pu m'empêcher de ressentir de la peine, pour lui, mais surtout pour sa femme, ses enfants, ses petits-enfants et ses amis ». Cet homme avait bâti, pendant plus de 40 ans, une famille, une carrière et des amitiés. « C'est comme si une grenade avait explosé, détruisant du jour au lendemain tout ce qu'il avait construit au cours de sa vie ».

La solitude de l'écrivain

Nicola Lusuardi interroge enfin Chris Lang sur son travail, les techniques qu'il utilise, au quotidien, pour écrire ses séries. Ce dernier lui répond

que la partie probablement la plus difficile et pénible de son travail consiste à établir la structure d'une série. « Aussi originaux soient l'idée ou le concept de départ, aussi géniaux soient les personnages, aussi intelligents soient les dialogues, une série doit s'appuyer sur une structure solide. La structure est l'armature de la série et se doit d'être la plus robuste possible ». Le travail d'écriture est, à ce titre, particulièrement laborieux et déprimant.

Chris Lang ne connaît que trop bien l'angoisse de la page blanche. Un scénariste, rappelle-t-il, ne doit jamais baisser les bras, jamais abandonner. Il doit faire preuve de persévérance. Bien évidemment, il lui arrive de se retrouver dans une impasse, mais aucun problème n'est insurmontable. S'il devait donner un conseil à un scénariste, alors ce serait : « Il vaut mieux écrire quelque chose de mauvais que ne rien écrire du tout, quitte à revoir le tout le lendemain ». Rien n'est jamais perdu. Chris Lang admet avoir écrit, au début de sa carrière, de très mauvais sketches, souvent pour des très mauvais comiques. Pourtant, tout ce travail s'est avéré, au final, fort utile. Il a appris non seulement le sens du rythme, mais surtout à persévérer. « Il faut pouvoir payer son loyer ! »

Chris Lang ajoute qu'il travaille la plupart du temps seul. « J'ai besoin de calme et de solitude pour écrire ». Pour une série comme *Unforgotten*, il lui faut au minimum deux mois pour échafauder l'arche narrative. Il définit le parcours de chacun des personnages principaux, épisode par épisode. Ensuite, il s'applique à développer les éléments propres à l'enquête à proprement parler. Une fois cette structure établie – elle doit pouvoir se lire comme une courte nouvelle de 40 pages –, le travail d'écriture devient beaucoup plus agréable. « On ne travaille plus à l'aveugle », conclut-il.



PETER KOSMINSKY

SCÉNARISTE, RÉALISATEUR, PRODUCTEUR

MODÉRÉ PAR
Anne Landois, scénariste

EN PARTENARIAT AVEC **SACD**

C'est avec le plus grand plaisir qu'Anne Landois accueille sur scène Peter Kosminsky, auteur, réalisateur et producteur. On lui doit quelques-unes des plus stimulantes fictions télévisées des quinze dernières années, parmi lesquelles : *Les Graines de la Colère* sur les attentats de Londres de 2005, *Le Serment* sur le conflit israélo-palestinien, et *The State*, qui suit des nouvelles recrues de l'État Islamique. Toutes ses œuvres sont en prise avec le réel, engagées, rigoureuses, mais accessibles. Toutes ont créé la polémique. Si Peter Kosminsky est l'un des auteurs de télévision les plus révévés du petit écran britannique (il s'est vu décerner un Lifetime BAFTA Awards pour sa contribution au milieu audiovisuel), ses débuts furent toutefois quelque peu difficiles.

Un dur apprentissage

Peter Kosminsky a rejoint la BBC en 1980, intégrant le département de la fiction où il occupait un poste de script editor. Il avait l'impression de vivre un rêve. Malheureusement, au bout de seulement trois mois, il est congédié sous prétexte d'être complètement incompetent. La BBC ayant consacré une certaine somme d'argent à sa formation, ils ont décidé de le transférer au service des actualités à un poste de journaliste-chercheur. Peter Kosminsky avoue avoir vécu cette décision comme une punition. Il n'avait jamais écrit d'article auparavant et il ne portait aucun intérêt au métier de journaliste. Le premier jour, quelques heures à peine après avoir pris son nouveau poste, il propose la réalisation d'un sujet sur la TVA, plus spécifiquement sur son application sur les tampons et les serviettes hygiéniques. En effet, il avait découvert que les protections hygiéniques, pourtant utilisées par 50 % de la population, étaient autant taxées que les produits de luxe. Le sujet est jugé totalement inapproprié – il n'avait manifestement pas



L'ANTIDOTE À LA PENSÉE SIMPLISTE

sa place en prime time sur BBC One – et Peter Kosminsky est congédié le soir même. La BBC lui offre alors un poste de réalisateur. Il débute en réalisant des courts sujets de trois minutes pour l'émission quotidienne Nationwide (diffusée entre 1969 et 1983). Pendant dix ans, il se consacrera à la réalisation de documentaires. Mais ce passage par le monde de l'actualité et du documentaire n'était qu'une diversion ; il a toujours su qu'il reviendrait un jour à son premier amour : la fiction.

La fleur au fusil

Car la fiction est l'outil le plus puissant pour toucher un large public et l'inciter à réfléchir sur des questions difficiles. Peter Kosminsky a toujours aimé traiter les sujets sensibles et polémiques, ceux qui fâchent. Ce n'est donc pas un hasard si une partie importante de sa filmographie est consacrée à la guerre, le terrain le plus propice pour explorer la condition humaine. Car tous ses films, sans exception, qu'ils s'inscrivent dans un contexte de guerre ou non, traitent de gens ordinaires placés dans des situations extraordinaires. En temps de guerre, des jeunes hommes ou femmes, tout juste sortis de l'école et n'ayant pour la plupart jamais quitté leur ville d'origine, sont pris et transportés, parfois à l'autre bout du monde, dans des zones de conflit où ils seront les témoins d'événements particulièrement traumatiques. Lorsqu'on interviewe les familles ou les amis de vétérans, tous racontent la même expérience : lorsqu'une personne revient de la guerre, elle est complètement transformée. « Ils avaient 18 ans lorsqu'ils sont partis, ils semblent en avoir 40 ans lorsqu'ils reviennent ». L'expérience de la guerre affecte profondément la personnalité de ceux qui l'ont vécue. Beaucoup sont marqués à vie, dans leur corps comme dans leur esprit. Peter Kosminsky a rencontré nombre de

vétérans. Ils lui ont raconté des anecdotes absolument effroyables. Un capitaine de l'armée britannique ayant participé à la guerre des Malouines lui a dressé un portrait effrayant de ce conflit. Il n'oubliera jamais non plus le témoignage d'un soldat russe ayant participé à la guerre d'Afghanistan lui relatant le jour où il a vu son meilleur ami exploser en mille morceaux.

Peter Kosminsky est un pacifiste. Si certains conflits étaient inévitables – la Seconde guerre mondiale, par exemple –, la plupart sont inutiles. Ils sont souvent la résultante d'un chauvinisme mal placé, partagé par la population et les jeunes soldats. « Le chauvinisme n'est pas l'apanage des élites ». Aussi, si Peter Kosminsky s'intéresse à la guerre, ce n'est pas en raison d'une morbide fascination pour le sang ou les armes (il se refuse d'ailleurs à montrer la violence à l'image, y préférant le contre-champ), mais bien pour ses effets sur les êtres humains qui y participent. Il conçoit ses films comme « un antidote au chauvinisme », une alerte lancée aux gouvernements pour les inciter à réfléchir avant de sacrifier inutilement une génération de jeunes hommes et femmes dans une boucherie innommable.

La vérité en face

Peter Kosminsky aime avant tout provoquer et réveiller les consciences. Mais ce désir de provocation n'est pas son seul moteur. En effet, tous ses films s'appuient sur une démarche rigoureuse de recherche. Il a ainsi consacré plus de onze années de travail à l'écriture du *Serment* et sept ans à celle de *Warriors*. Il ne peut donc se lancer dans un projet que si le sujet le passionne, ou tout du moins que l'intérêt qu'il lui porte ne faiblit pas pendant son développement.

Par ailleurs, Peter Kosminsky rappelle que tous les sujets doivent être abordés avec la plus grande ouverture d'esprit possible, sans idée préconçue. Ainsi, il travaille actuellement à l'écriture d'un téléfilm sur l'incendie survenu le 14 juin 2017 dans la tour Grenfell, un immeuble de logements sociaux de 24 étages, situé dans le district de North Kensington, à Londres. Le travail de recherche est en cours et il n'a absolument aucune idée de la conclusion du récit.

Dans *Le Serment*, il plonge le téléspectateur au cœur du conflit israélo-palestinien à travers le destin de Len, un soldat britannique stationné en Palestine en 1948. Si, au début du film, celui-ci est très pro-israélien (il a participé à la libération de Bergen-Belsen), il va progressivement s'engager en faveur de la cause palestinienne. Un tel sujet ne pouvait que créer la polémique. Certaines critiques furent particulièrement

violentes (allant jusqu'à accuser Peter Kosminsky d'antisémitisme). Or, il assure que la série est le fruit de nombreuses années de recherche. Il a interviewé de nombreux vétérans du déploiement britannique en Palestine et leur conclusion était absolument sans équivoque : ils étaient arrivés très « pro-Juifs » et sont tous partis très « pro-Arabes ». Il n'avait donc d'autre choix que de montrer cette réalité, aussi déplaisante soit-elle. Il aurait pu décider d'omettre ce fait et de faire en sorte que Len soit, à la fin du récit, encore davantage pro-israélien, mais c'eût été mentir. Il se devait d'être fidèle aux témoignages que lui avaient livrés les vétérans.

Peter Kosminsky ne se considère pas comme un journaliste. Il estime toutefois avoir pour seule obligation de toujours rester fidèle à son travail de recherche, et ce, quelles qu'en soient les conséquences. Il lui est arrivé, par exemple, d'abandonner un projet (malgré la colère du diffuseur) parce qu'il estimait que la recherche ne conduisait nulle part. Peter Kosminsky invite les auteurs à « se laisser porter par la recherche », car celle-ci peut révéler de nombreuses surprises, des événements méconnus qui peuvent ouvrir et déporter le récit vers des directions totalement imprévues. Ainsi, lorsqu'il se lance dans le développement de *L'Affaire David Kelly*, il a pour principal objectif de raconter le suicide d'un Britannique expert de la question des armes biologiques. Pour mémoire, en septembre 2002, les Etats-Unis, soutenus par l'Angleterre, décident d'envahir l'Irak. Le peuple britannique étant hostile à la guerre, Tony Blair promet de rendre public un dossier qui prouve que Saddam Hussein mène une politique de réarmement dangereuse pour la Grande-Bretagne et le monde. Mais les experts se montrant incapables de prouver l'existence d'armes de destruction massive, le gouvernement décide de renforcer son dossier en y ajoutant une information non confirmée : l'Irak a les moyens d'attaquer un pays en moins de 45 minutes ! Alors que les médias enquêtent sur la véracité de cette information, David Kelly, l'un des experts du gouvernement, avoue à un journaliste de la BBC – Andrew Gilligan – que le dossier a été « gonflé ». L'affaire fait un tollé et un combat sans merci s'engage alors entre le cabinet de Tony Blair et la BBC. David Kelly en sera la principale victime, puisqu'il se suicide le 18 juillet 2003. Lorsque Peter Kosminsky se lance dans le projet, il est du côté de la BBC. Il a toujours été opposé à la guerre en Irak qu'il jugeait illégale. Mais au cours de ses recherches, il découvre qu'Andrew Gilligan n'avait pas retranscrit fidèlement les propos que lui avait tenus David Kelly et en avait même légèrement altéré le contenu. Si Peter Kosminsky avait souhaité réaliser un film pro-BBC, il aurait caché l'incident, ce qu'il a, bien évidemment, refusé de faire.



Toutefois, Peter Kosminsky avoue choisir certains sujets pour des raisons très personnelles. Ainsi, *Les Graines de la colère* (Britz en anglais) est, à l'origine, un téléfilm sur les attentats de Londres de 2005 et la communauté musulmane en Angleterre. Ce sujet, encore une fois très sensible, permettait d'évoquer la situation des immigrés de la deuxième génération, ces enfants nés en Angleterre et dotés d'un passeport britannique, mais néanmoins victimes des lois répressives votées par le gouvernement de Tony Blair. Peter Kosminsky est lui-même un immigré de la deuxième génération. En effet, sa mère, née à Vienne, est venue en Grande-Bretagne pour fuir le nazisme. S'il est pour sa part né sur le sol britannique, il s'est toutefois toujours senti différent. D'un côté, il avait le désir « d'être plus anglais que les Anglais » et de se fondre dans la société ; de l'autre, paradoxalement, il n'avait de cesse d'insister sur ses origines étrangères et sur sa différence. C'est en prenant conscience de cette ambivalence que lui est venue l'envie de raconter une histoire avec deux points de vue différents, ceux d'un frère et d'une sœur ; comme si la fiction lui permettrait de résoudre ses propres conflits internes. Dans *Les Graines de la colère*, Sohail, le frère, est enrôlé dans les rangs des services secrets du pays, le MI5. S'il revendique son appartenance à la communauté britannique, à l'inverse, Nassima, sa sœur, plonge dans le radicalisme. Les itinéraires de ces deux personnages ne sont donc pas étrangers à Peter Kosminsky. Comme Nassima, il était très engagé politiquement lorsqu'il était étudiant. Il comprend sa colère. Dans le même temps, il a toujours ressenti, tout au long de sa vie, le désir forcené d'intégration de Sohail.

Mais quelle que soit l'inspiration, Peter Kosminsky adopte toujours la même méthode rigoureuse : celle qui consiste à partir des faits pour trouver, au terme d'une longue enquête, les anecdotes qui nourriront le scénario. S'agissant de fiction, il ne s'interdit pas de recréer la réalité, mais il s'assure toujours que les faits relatés sont exacts. Puis, une fois les personnages créés, ces derniers prennent le contrôle. Ils ne sont pas interchangeables et disposent de leur propre personnalité. Ce sont eux qui guident le travail d'écriture. Toutefois, si certains personnages sont parfois fictifs, les événements auxquels ils sont confrontés sont toujours bien réels.

Engagement et liberté

Peter Kosminsky est un auteur profondément engagé. Cette notion



d'engagement traverse toutes ses œuvres. Elle est le moteur de la plupart des personnages principaux de ses films comme de ses séries. Mais au-delà de la fiction, l'engagement est pour Peter Kosminsky une véritable profession de foi. On en veut pour preuve l'incroyable discours qu'il a tenu lors de la cérémonie de la British Academy of Film and Television Arts (BAFTA) en mai 2016. Alors qu'il était invité sur scène pour recevoir le prix du meilleur réalisateur pour la minisérie *Wolf Hall*, il s'est fendu d'un brillant discours en défense de la BBC. En effet, cette année-là, le gouvernement britannique avait annoncé sa décision de prendre les rênes de la gouvernance de la chaîne publique. Acclamé par l'assistance, Peter Kosminsky rendra un vibrant hommage au service public et critiquera violemment, en direct (la cérémonie est suivie par environ 8 millions de téléspectateurs), une politique qui lui semblait insoutenable puisqu'elle permettrait à l'État de dicter les décisions éditoriales de la BBC. On ne pouvait en attendre moins de la part d'un auteur libre qui a toujours utilisé la fiction comme une forme de contre-pouvoir.

Débat avec la salle

Interrogé par Anne Landois sur la nature des documents qu'il présente aux chaînes, que ce soit la BBC ou Channel 4, pour vendre un projet, Peter Kosminsky confie qu'il ne prépare plus de document écrit. Alors qu'il avait l'habitude, par le passé, de rédiger de très longs traitements, toutes ses présentations se font désormais oralement. En effet, il a réalisé qu'une présentation orale est bien souvent plus productive car elle lui permet de regarder son interlocuteur droit dans les yeux. Réalisateur depuis maintenant de longues années, il a appris à lire les expressions sur les visages (en vue, notamment, de guider la performance des acteurs) et peut ainsi ajuster son discours, souligner certains détails en fonction des réactions qu'il suscite. Cette méthode lui permet de comprendre les attentes du diffuseur. D'ailleurs, il a appris à cibler directement la chaîne qui lui semble la plus appropriée en fonction du sujet qui sera abordé. Sous contrat avec Channel 4, il est obligé de présenter à la chaîne ses projets en exclusivité, mais il sait que celle-ci cherche avant tout des sujets polémiques, qui « feront du bruit ». BBC One recherche des projets davantage consensuels, conformes aux valeurs du service public. BBC Two est plus audacieuse et recherche avant tout des projets ambitieux intellectuellement. Lorsque Peter Kosminsky a un projet en tête, il sait donc d'instinct la chaîne qui sera la plus susceptible de lui donner le feu vert.

Peter Kosminsky décide de subvertir le jeu traditionnel des questions / réponses pour interroger directement la salle sur l'état de la création audiovisuelle en France. Lors d'un dîner, plusieurs personnes lui ont affirmé qu'il lui aurait été impossible de réaliser des œuvres comme *Les Graines de la colère* ou *Warriors* en France ; que la télévision française, ou tout du moins les grandes chaînes généralistes, avaient trop peur de la polémique. Une intervenante répond que la télévision française ne se conçoit pas comme un contre-pouvoir. Les liens entre le gouvernement et l'audiovisuel sont très forts. La gouvernance de la BBC est indépendante du pouvoir. Le service public français ne l'a jamais été. Un intervenant, réalisateur, rejette la responsabilité sur les dirigeants des chaînes. Ceux-ci, notamment dans le service public, refusent de prendre des risques. Les créateurs ne cessent de leur présenter des projets ambitieux et polémiques. Ils sont systématiquement refusés, au motif qu'ils ne vont pas intéresser le public. Les chaînes publiques ne remplissent donc plus leur fonction de service public et se contentent de divertir les spectateurs.

Peter Kosminsky rappelle qu'une minisérie comme *Three Girls*, produite par la BBC, a séduit un très grand nombre de téléspectateurs en Grande-Bretagne (plus de 8 millions de personnes ont suivi le premier épisode lors de sa diffusion). Le sujet – l'histoire de trois jeunes filles victimes d'un trafic sexuel – était pourtant délicat. L'objectif de la BBC n'était certainement pas de divertir, mais d'éduquer et d'informer. *Three Girls* est en cela une œuvre d'utilité publique. Un intervenant précise avoir récemment essayé de vendre à France Télévisions un projet de fiction sur les dysfonctionnements de l'hôpital public. La chaîne a rejeté le projet, arguant qu'une chaîne du service public ne pouvait pas critiquer

un autre service public. Peter Kosminsky rappelle, sur ce point, qu'il est justement du devoir du service public, payé par l'argent du contribuable, de dénoncer les dysfonctionnements du système. Il convient qu'il n'aurait jamais eu de carrière si la BBC ne se sentait pas obligée de critiquer le gouvernement, cela fait même partie de son statut. La BBC est l'une des pierres angulaires du système d'équilibrage des pouvoirs, essentiel au fonctionnement normal d'une démocratie.

Mais tout n'est pas si noir en France. Certaines chaînes ont beaucoup plus de courage. Une intervenante évoque notamment *L'Embrasement*, diffusé sur Arte. En revenant sur le drame qui a provoqué les émeutes de l'automne 2005 (la mort de deux adolescents, électrocutés alors qu'ils avaient trouvé refuge dans un transformateur électrique d'EDF pour fuir la police), cette fiction dénonçait sans fard le mensonge d'État et explorait le fossé qui se creuse entre les jeunes de banlieue et les politiques. Les œuvres polémiques et courageuses ont donc tout à fait leur place dans les grilles de programmation françaises. Malheureusement, elles se font beaucoup trop rares.



MURRAY GOLD

COMPOSITEUR

MODÉRÉ PAR

Olivier Desbrosses, journaliste

Nicolas Jorelle, compositeur



EN PARTENARIAT AVEC 

Murray Gold était la veille au soir sur la scène du théâtre de Fontainebleau aux côtés de Stephen Frears et Dominic Treadwell Collins, lors de la cérémonie d'ouverture de Série Series, pour présenter *A Very English Scandal*, dont il a composé la musique.

Nicolas Jorelle, compositeur et membre du comité éditorial de Série Series, présente Olivier Desbrosses, journaliste spécialisé en musique, qui suit le travail de Murray Gold depuis longtemps et l'a interviewé à plusieurs reprises.

Un bon compositeur est un bon lecteur

Murray Gold n'a fait d'études musicales classiques. Il a seulement suivi des leçons de piano dans son enfance, dès ses 5 ans. Sa professeure était une dame âgée qui faisait payer 25 pence par leçon ; ainsi, sur l'ensemble de sa vie, sa formation musicale, bien qu'ayant duré 8 ans, aura coûté moins de 100 livres sterling à ses parents !

Murray souhaite d'emblée mettre en avant ce qui, d'après lui, constitue la ressource la plus précieuse pour un compositeur : le script. En effet, tout ce que le compositeur doit savoir et connaître – la structure, les éléments dramatiques, les personnages – est explicite dans le script. Et 99% des défauts d'une série une fois terminée étaient déjà présents dans le script, et auraient pu être évités s'ils avaient été corrigés avant le tournage.

« Lorsque je lis un script, j'entends de la musique ». Murray Gold explique que son travail commence toujours par une séance solitaire de repérage, lors de laquelle il lit le script et note les moments où il entend de la musique. Il fait ce travail de repérage seul, sans le

réalisateur. Ce n'est pas chose aisée pour un compositeur que de devenir un bon lecteur ; cela demande de l'entraînement, une attention particulière aux détails (notamment aux indications scéniques, qui sont essentielles), mais aussi de prendre le temps : « parfois, il me faut 2 ou 3 jours pour lire une heure de série, car j'ai besoin de lire le script très lentement pour véritablement visualiser les choses ».

Russell T. Davies : une relation durable

Russell T. Davies a joué un rôle central dans la carrière de Murray Gold. Tandis qu'au cinéma, un compositeur aura tendance à collaborer sur le long terme avec un réalisateur, en télévision, étant donné le rôle central des scénaristes, il est naturel pour un compositeur et un scénariste de développer des liens créatifs forts.

Murray Gold a commencé à travailler avec Russell T. Davies quand celui-ci a repéré son travail sur une adaptation de *Vanity Fair*. Il venait de se séparer du compositeur de *Queer as Folk* (qui a remporté un Oscar la même année !) et cherchait quelqu'un pour le remplacer. Il a contacté Murray Gold en lui disant qu'il s'agissait de son œuvre la plus réussie à ce jour et qu'il souhaitait l'y associer. Depuis, Murray a travaillé sur tous les projets de Russell T. Davies ; et il s'estime chanceux, car ils ont été nombreux.

Murray relate une anecdote pour illustrer leur collaboration. Un jour, alors qu'ils travaillaient ensemble sur *Queer as Folk* chez Murray, ils sont sortis chercher à manger et lorsqu'ils sont revenus, la maison était en feu. Bien qu'elle ait en partie brûlé, ils ont réussi à trouver un câble, l'ont branché sur la télé, ont couvert leur visage avec un foulard à cause de la fumée, et ont continué à travailler sur les partitions. Une collaboration ardente, en somme !

L'implication de Russell T. Davies dans *A Very English Scandal* a bien sûr été l'un des arguments qui ont convaincu Murray de rejoindre le projet, mais il était également enthousiaste à l'idée de travailler avec Stephen Frears. « Ils auraient aussi pu avoir Alexandre Desplats pour composer la musique, mais il était plus cher ! »

A Very English Scandal : l'art de l'ironie

Olivier Desbrosses et Nicolas Jorelle soulignent que la musique de *A Very English Scandal* est très orchestrée, très sophistiquée, ce qui correspond parfaitement au thème dramatique et au décor de la série ; mais la bande son souligne également à la perfection l'ironie, qui est un élément essentiel, bien que moins évident, du récit.

Murray Gold a écrit l'ensemble des partitions des quatre épisodes avant de voir la moindre image – « c'est dire à quel point le script est précieux ! ». Il avoue avoir craint au départ qu'il soit compliqué de travailler avec Stephen Frears, car tout réalisateur dont la carrière est aussi prestigieuse est nécessairement compliqué. Mais tout a finalement été très fluide : « il est impatient, il ne supporte pas les imbéciles, mais étant un grand réalisateur, il sait très précisément ce qu'il veut, ce qui rend finalement les choses faciles ».

Lorsque Stephen Frears a entendu sa musique, il a tout de suite trouvé qu'elle correspondait parfaitement à la série. Murray Gold explique qu'il a choisi d'envoyer les thèmes à Stephen Frears et aux producteurs très tôt, ce qui peut sembler audacieux. Mais ils ont été séduits d'emblée, et il s'agissait à vrai dire plutôt d'une forme de protection : « en tant que compositeur, vous êtes en bout de chaîne, vous êtes le dernier espoir de tout le monde, et les problèmes rencontrés au fil du projet risquent de vous retomber dessus ».

Le thème que Murray Gold avait en tête était très accrocheur et tout le monde le trouvait très enjoué. Pourtant, il était en La bémol mineur, alors que l'on a tendance à associer systématiquement les majeures aux musiques joyeuses. Lorsqu'il a commencé à travailler sur ce thème qui lui restait en tête, il a réalisé qu'il avait un grand potentiel, qu'il qualifie de « kaléidoscopique ».

Dans la galaxie Doctor Who

Murray Gold a travaillé sur *Doctor Who* pendant 13 ans. Bien que la série ait 50 ou 60 ans, elle a connu une renaissance en 2005, qui a permis à Murray d'apporter sa touche personnelle à l'univers. « C'était la série parfaite pour moi, l'équilibre entre l'humour, l'aventure et la mélancolie me correspondait parfaitement ». Murray a écrit la musique d'environ 150 épisodes. Cela a représenté un gros travail, parfois dur, puisqu'il devait écrire jusqu'à 40 minutes de musique par semaine.

D'une certaine manière, il a été, aux côtés du showrunner Steven Moffat, l'un des gardiens de la cohérence artistique de la série à travers les années, et au fil de la succession de réalisateurs et des changements d'acteurs. Il a travaillé en étroite collaboration avec Steven Moffat (allant parfois jusqu'à lui envoyer de la musique en guise d'inspiration, avant que les scripts ne soient écrits), mais n'a jamais rencontré les réalisateurs en personne. C'était un choix délibéré, notamment pour éviter que certains réalisateurs d'épisodes, convaincus qu'ils pouvaient changer soudainement toute l'identité musicale de la série en place depuis des années, n'interfèrent avec son travail. « On n'a pas le temps pour les débats et les conflits lorsque l'on reçoit un épisode un vendredi et qu'il faut envoyer 35 minutes de partition à l'orchestrateur avant le mercredi suivant ».



Au fil des années, Murray a dû réécrire le thème original plusieurs fois, ce qui s'est avéré assez difficile car le rythme avait tendance à évoquer une chanson de Noël dès qu'il essayait d'en faire une version plus moderne, électronique. « Mon travail sur ce thème est ce dont je suis le moins fier ».

L'un des défis était d'écrire un nouveau thème pour chaque nouveau Docteur Who, chaque nouvel acteur. « Les thèmes associés à des personnages sont parfois considérés comme vieillots, certains producteurs les détestent, mais pour ma part je les apprécie et je pense que le public également ». Chaque acteur était différent et apportait une nouvelle tonalité à la série, et en les voyant parler, marcher, Murray Gold imaginait de nouveaux rythmes et sonorités leur correspondant. « Les personnages de *Doctor Who* sont tous très musicaux, on a l'impression qu'ils peuvent se mettre à chanter à tout moment, ce qui rend l'écriture musicale assez facile ».

Après avoir consacré 12 ans de sa vie à *Doctor Who*, Murray a décidé qu'il ne ferait pas la saison suivante. « Ce n'était pas une décision facile à prendre. C'est toujours extrêmement touchant pour moi de rencontrer de jeunes adultes qui me disent qu'ils ont grandi avec ma musique ». Peu après cette annonce, il a reçu deux propositions, et l'une d'entre elles était *A Very English Scandal*.

Outils et méthodes

Interrogé sur la musique électronique, Murray Gold explique que dans sa tête, toute musique qu'il imagine est d'abord une mélodie acoustique, qui peut être exprimée simplement avec des instruments à cordes et une ligne mélodique. En 2013, il a fait l'acquisition d'un nouvel ordinateur et a décidé qu'il achèterait désormais toutes les nouvelles bibliothèques d'échantillons sonores qui sortiraient. Il s'est retrouvé avec une collection de 12 Terabits d'échantillons, pour finalement réaliser qu'il continuait d'utiliser systématiquement les 50 mêmes sons. « Mais les ordinateurs sont extrêmement puissants, le laboratoire musical que l'on a à disposition aujourd'hui est très amusant et c'est fantastique de pouvoir simplement s'asseoir et créer une musique qui n'existait pas 10 mn auparavant ».

Murray donne un conseil précieux aux compositeurs et apprentis compositeurs dans la salle : « tâchez d'imaginer votre musique avant de vous asseoir devant l'ordinateur, inventez les notes et les sons dans votre tête, car autrement vous risquez de vous laisser diriger par l'ordinateur. Si vous commencez par imaginer la musique, vous créerez un son plus original, personnel et reconnaissable ». Car l'essentiel pour un compositeur est de trouver et d'exprimer sa propre voix.

Olivier Desbrosses lance le débat sur l'usage de la temp music (musique temporaire). Pour Murray, tous les compositeurs ne peuvent que la détester. « C'est si dangereux ». Il est convaincu qu'il vaut mieux faire l'effort de fournir de la musique pour chaque scène avant le montage, même si cela demande plus de travail.

Un participant dans la salle interroge Murray Gold sur la question des droits. Lorsqu'il a commencé à travailler il y a 20 ans, le compositeur touchait à la commande une somme bien plus élevée qu'aujourd'hui, et conservait ses droits. Petit à petit, les tarifs à la commande ont baissé. Aujourd'hui, les acteurs comme Netflix ou Amazon ne souhaitent pas payer de droits d'auteurs ; ils offrent de l'argent, parfois des sommes importantes, mais le compositeur ne conserve aucun droit. Murray raconte qu'au départ, il ne souhaitait pas que sa musique soit disponible sur Spotify ; mais son éditeur musical l'a convaincu que la plateforme commençait à évoluer dans le bon sens et qu'il valait mieux y être présent, car ils ne tarderaient pas à commencer à verser des droits équitables. « Tout ce que je peux vous suggérer, en somme, est de tenir bon quand vous en avez la possibilité ».

Murray Gold conclut cette masterclass en évoquant ses activités annexes, au-delà de la musique à l'image. Il aime beaucoup travailler pour des comédies musicales et a continué à le faire même lorsqu'il était très pris par *Doctor Who*. En revanche, il n'écrit plus de chanson pour quelque autre format que les comédies musicales.



WALTER IZZOLINO

FONDATEUR DE WALTER PRESENTS



**OUBLIEZ LES RECETTES!
PRENEZ DES RISQUES**

Walter Izzolino a lancé Walter Presents en janvier 2016, un service de VOD en ligne, financé par Channel 4, entièrement dédié aux fictions internationales. Il a notamment participé, à travers sa plateforme en ligne, à la diffusion de *Heartless*, *Deutschland 83*, *Les Hommes de l'ombre* et *Valkyrien* et a contribué à promouvoir les séries européennes de par le monde, en particulier dans les pays anglo-saxons.

Ayant visionné au cours des quatre dernières années des milliers d'heures de séries, notamment européennes, Walter Izzolino s'est retrouvé aux premières loges pour observer les tendances et évolutions qui influencent la création télévisuelle. Il lui semble évident que la production de séries en Europe fait face, après plusieurs années euphoriques, à de nouveaux défis, et qu'elle a atteint un point de basculement, mettant en lumière les lacunes et les faiblesses d'un système audiovisuel structuré sur la base d'un schéma daté qui n'a plus cours aujourd'hui.

La ruée vers l'or

Bienvenue dans l'âge d'or des séries télévisées, le troisième en fait. Cette nouvelle ère, intensément créative, est née aux Etats-Unis. Si Walter Izzolino devait dater le point de départ de la révolution qui a submergé les petits écrans du monde entier, il le situerait en 1999, année de diffusion de la première saison de la série *Les Soprano*. Du jour au lendemain, la chaîne payante HBO bouleversait les logiques économiques classiques qui avaient dominé le secteur de l'audiovisuel et apportait enfin la preuve qu'une série d'auteur pouvait être rentable, voire même rencontrer un succès commercial phénoménal. HBO avait ouvert une nouvelle voie que les autres chaînes américaines se sont empressées de suivre. Les débuts du nouveau millénaire ont ainsi été marqués par la diffusion continue de nouvelles séries ambitieuses,

complexes et audacieuses comme *Mad Men* ou *Breaking Bad*.

Alors qu'Hollywood se consacre exclusivement aux grands blockbusters, l'espace occupé traditionnellement par le cinéma indépendant a progressivement migré vers le petit écran. L'exemple le plus récent de cette évolution est *Big Little Lies*, diffusée sur HBO, une série bénéficiant d'un casting cinq étoiles (dont Nicole Kidman et Reese Witherspoon, pour ne citer qu'elles). Il y a encore quelques années, ces deux actrices n'auraient jamais accepté de tourner dans une série. « La télévision n'est plus le vilain petit canard du cinéma ».

L'Europe n'est pas restée les bras croisés et s'est rapidement engouffrée dans la brèche ouverte par la télévision américaine. Selon Walter Izzolino, la première série européenne qui s'est montrée capable de concurrencer les productions américaines aura été *Engrenages*. Contre toute attente, elle a rencontré un succès considérable au Royaume-Uni, pays qui ne s'était jusque là jamais intéressé aux séries européennes, et encore moins françaises.

Engrenages a ainsi précédé la vague des séries scandinaves comme *The Killing*, *Borgen* ou *Broen*, et l'apogée d'un mouvement connu sous le nom de « Nordic Noir ». Pendant plusieurs années, les séries européennes étaient, tout du moins pour le public anglophone, majoritairement scandinaves, avec quelques exceptions françaises. Mais tandis que l'intérêt des spectateurs pour cet univers « Nordic Noir » commençait à s'essouffler, *Deutschland 83* a apporté un nouveau souffle créatif au monde des séries européennes et a ouvert la curiosité et l'appétit des spectateurs pour les séries allemandes, belges ou encore tchèques.

S'agissant plus spécifiquement du public anglais, on ne peut que saluer le courage d'une chaîne comme Channel 4 qui a fait le choix de diffuser *Deutschland 83* à 21h, un des créneaux horaires les plus prisés, qui plus est le 3 janvier 2016, soit le premier dimanche de l'année. Certes, la série est exceptionnelle – Walter Izzolino ne dira pas le contraire puisqu'il est en grande partie responsable de sa diffusion, via sa plateforme, au Royaume-Uni – mais elle n'est pas, a priori, très « grand public ». C'est un objet étrange, à la croisée de tous les genres, alliant comédie et drame, avec un héros vraiment singulier (un espion récalcitrant). Le concept est absolument irrésistible. *Deutschland 83* prouve, s'il en était besoin, que les programmes audacieux et de qualité trouveront toujours leur public. Les séries européennes sont devenues, pour la communauté des producteurs, distributeurs et diffuseurs, « le nouvel Eldorado ».

Le marché demandait des séries européennes et le monde de l'audiovisuel a répondu massivement à la demande. Tout le monde voulait une part du marché, y compris les nouvelles grandes plateformes américaines. Mais si cette véritable « ruée vers l'or » a bénéficié aux créateurs, que ce soit en termes financiers ou d'image, elle a eu pour conséquence d'inonder le marché d'une flopée de productions européennes chères, lisses et souvent extrêmement ennuyeuses. Malheureusement, toutes les séries tendent de plus en plus à se ressembler. « Sous prétexte de répondre aux attentes du marché, on y retrouve toujours les mêmes éléments : une fille disparue, une forêt, un cadavre, des voitures vintage, un détective dépressif... Les séries européennes sont devenues les victimes de leur propre succès et ont sombré dans la médiocrité ».

Un système en voie de disparition

Walter Izzolino estime que « l'Europe vaut bien mieux que cela ». Elle constitue en effet un écosystème audiovisuel absolument unique en son genre, composé à la fois de chaînes publiques et de diffuseurs privés. Ces chaînes rivalisent pour proposer aux spectateurs de leurs pays d'origine des programmes qui répondent à leurs attentes, mais surtout à leurs goûts. Walter Izzolino se dit convaincu que le ton, le style et la structure narrative d'une série sont intrinsèquement liés à l'identité culturelle du pays dans lequel elle a été produite. « *Engrenages* et *Les Revenants* sont des séries exceptionnelles, car extrêmement françaises ». Le même constat peut être fait au sujet *Borgen* ou encore *Braen*, des séries profondément luthériennes qui n'auraient jamais pu voir le jour en dehors de la Scandinavie. Walter Izzolino déteste le mot « global », sans parler de « glocal », qu'il exècre par-dessus tout.

Malheureusement, les responsables de la fiction des chaînes de télévision ont aujourd'hui trop peur de l'échec et se bornent à répéter, inlassablement, les mêmes recettes. Walter Izzolino refuse de les accabler et de leur faire porter l'entière responsabilité. Il a été lui-même, dans une autre vie, conseiller de programmes pour une grande chaîne et connaît dès lors très bien les pressions auxquelles l'on se trouve confronté. Toutefois, il fait constater que les responsables des contenus ont souvent des idées très préconçues sur les attentes des téléspectateurs. Ils visent uniquement l'effet de masse de l'audience. Walter Izzolino se souvient avoir présenté *Deutschland 83* à plusieurs responsables des contenus de diverses chaînes anglaises. Personne n'y croyait, le principal argument avancé étant que « la langue allemande est trop laide ». Goethe a dû se retourner dans sa tombe !



Les diffuseurs classiques, privés ou publics, continuent d'évaluer le succès de leurs programmes en se basant sur un schéma totalement obsolète, à savoir les mesures d'audience de la télévision linéaire. Pour les nouvelles grandes plateformes – Netflix ou Amazon, par exemple, peu importe l'audience d'une série donnée (elles ne communiquent d'ailleurs jamais les taux d'audience de leurs programmes), seul compte le nombre d'abonnés. Pour attirer le plus grand nombre de souscripteurs, elles misent sur l'originalité, que ce soit des programmes qu'elles produisent en interne ou de ceux qu'elles acquièrent à travers le monde. Netflix achète aujourd'hui beaucoup de séries qui peinent à trouver un public localement et qui s'adressent a priori à un public de niche. Ces plateformes ne peuvent être tenues responsables de la baisse qualitative des séries européennes ; elles acquièrent tout bonnement ce qui est disponible sur le marché.

Walter Iuzzolino comprend les difficultés auxquelles font aujourd'hui face les diffuseurs. « Le prime time engrange encore beaucoup de revenus, et il est très difficile de monétiser les services de VOD », souligne-t-il. Toutefois, il propose de nouveaux critères pour évaluer la qualité d'un programme : la réputation acquise, la capacité à influencer voire changer les goûts des spectateurs, l'audience sur l'ensemble de la chaîne de diffusion (linéaire et non-linéaire) et les répercussions sur le marché audiovisuel dans son ensemble.

Les diffuseurs ne peuvent plus se contenter de calculer le taux d'audience de leurs programmes un soir précis de la semaine. Le combat est de toute façon perdu d'avance, car le système audiovisuel tel qu'on le connaît aujourd'hui aura été complètement détruit dans les prochaines années. Netflix et Amazon ont révolutionné la consommation de contenus. Leurs souscripteurs sont libres de regarder les fictions qu'ils veulent, quand, où et comme ils veulent. Les habitudes de

consommation des téléspectateurs ont évolué et les chaînes de télévision auront de plus en plus de difficultés à fidéliser le public d'une série à raison d'un épisode par semaine.

Channel 4 a bien compris la problématique. Lorsqu'elle a pris la décision de financer Walter Presents, la chaîne a imaginé une stratégie aussi simple qu'efficace. Walter Iuzzolino acquiert environ 30 séries par an. Channel 4 lui accorde une entière liberté et n'intervient pas dans ses choix éditoriaux. Une série, sélectionnée sur ses conseils, est lancée, chaque mois, directement sur la chaîne. Le premier épisode est diffusé le dimanche soir à 22h et les spectateurs peuvent ensuite regarder les épisodes suivants, gratuitement, sur Walter Presents, abritée sur All 4, l'offre de télévision de rattrapage de la chaîne. Channel 4 utilise ainsi la diffusion linéaire pour promouvoir la diffusion non-linéaire. La stratégie s'est avérée très payante et a permis à la chaîne de démocratiser l'utilisation d'All 4, et d'y attirer un nouveau public, plus investi et plus fidèle.

La créativité au pouvoir

Walter Iuzzolino croit encore à la télévision. Les grandes chaînes doivent toutefois changer leur fusil d'épaule et comprendre, une fois pour toutes, que les possibilités offertes par le numérique ont fait éclater le système de flux linéaire de la diffusion. « Elles doivent se faire à l'idée qu'elles ne seront plus capables d'attirer cinq millions de téléspectateurs le mercredi soir en prime time ; cette bataille est perdue d'avance ». En d'autres termes, les chaînes européennes se doivent de modifier urgemment leur politique de programmation et d'inventer de nouvelles stratégies, dont le principal objectif ne sera plus l'audience de masse, mais l'originalité et la créativité. En effet, si elles s'obstinent à répéter inlassablement les mêmes recettes, la créativité risque d'être totalement accaparée par les grands conglomérats internationaux.



BETH JOHNSON & DAVID FORREST

DE LA REPRÉSENTATION DES CLASSES SOCIALES DANS LES SÉRIES BRITANNIQUES

Dr. Beth Johnson est Professeure associée en Cinéma et Médias à l'Université de Leeds. Ses travaux de recherches portent sur la représentation des genres, sexes et classes sociales à l'écran.

Pour illustrer leur propos, Beth Johnson et David Forrest se proposent d'explorer l'imaginaire britannique de l'identité sociale à travers deux séries récentes : *Happy Valley* et *This Is England*.

Dr. David Forrest est Maître de conférences en Cinéma à l'Université de Sheffield. Son champ de recherche principal est le cinéma social réaliste britannique, avec un intérêt particulier pour la fonction de l'espace, des lieux et des paysages dans le réalisme. David Forrest a publié des travaux sur la fiction télévisée britannique, la Nouvelle Vague anglaise et le cinéma britannique contemporain.

Happy Valley : une vallée pas vraiment « joyeuse »
Happy Valley, série dont la première saison (de 6 épisodes) a été diffusée sur BBC One en 2014, a été écrite par Sally Wainwright, auteure, productrice et réalisatrice de télévision anglaise du Yorkshire. Conçue comme un drame policier, la série développe une intrigue autour du personnage de Catherine Cawood (interprétée par Sarah Lancashire), sergent dans le commissariat d'une localité bucolique du West Yorkshire. Expérimentée, déterminée, courageuse et consciente de son devoir, elle adore son travail et s'épanouit en arrêtant les criminels. Mais si sa vie professionnelle semble bien rodée, sa vie personnelle est en revanche beaucoup plus chaotique.

Beth Johnson et David Forrest ont coécrit *Social Class and TV Drama in Contemporary Britain*, un recueil de 17 textes explorant les séries britanniques contemporaines et leur représentation des classes sociales. L'ouvrage démontre à quel point la notion de classes imprègne la fiction britannique, faisant le pont entre les multiples genres fictionnels, des premiers feuilletons tournés en studios aux soaps, en passant par les séries historiques et l'animation. Les différents chapitres abordent des sujets tels que les regards de Stephen Poliakoff, Jimmy McGovern et Shane Meadows, les performances des acteurs Maxine Peake et Jimmy Nail, ou encore les spécificités de la sitcom et de la série animée. Ce livre offre également des études d'œuvres plus récentes telles que *Peaky Blinders* et *This Is England*, ainsi que de séries britanniques populaires telles que *Goodnight Sweetheart* et *Footballers' Wives*. L'ouvrage ambitionne ainsi d'analyser les nouvelles perspectives offertes par les séries télévisées britanniques actuelles qui ouvrent de nouvelles perspectives pour penser l'identité et la classe sociale au sein des débats sociétaux contemporains.

Dans la scène d'ouverture, le téléspectateur découvre Catherine dans le feu de l'action, alors qu'elle essaye de dissuader un jeune drogué de s'immoler. Pour établir le contact, elle se présente à lui dans ces termes : « Au fait, je suis Catherine, j'ai 47 ans, je suis divorcée, je vis avec ma sœur qui est une junkie convalescente, j'ai deux enfants adultes, un qui est mort et l'autre qui ne me parle plus, et j'ai un petit-fils ». Cette scène, absolument magnifique, permet non seulement d'exposer le personnage, mais de souligner son statut social et son expérience de vie.

En tant que personnage principal, Catherine est très différente des femmes policières qui ont dominé, jusqu'à présent, les fictions britanniques,



qu'il s'agisse de Jane Tennison (*Suspect numéro 1*), Stella Gibson (*The Fall*) ou Janet Scott (*Scott & Bailey*) pour ne citer qu'elles. Catherine est singulière, notamment physiquement. En effet, les personnages de femmes flics classiques sont, en général, raffinées et distantes, alors que Catherine est bien loin d'avoir l'attitude d'un top-modèle, surtout dans son uniforme de policière. Elle est le plus souvent présentée comme une femme de terrain, œuvrant au sein d'une communauté qu'elle connaît bien et qu'elle aime, malgré toutes ses zones d'ombre. Elle en connaît les lieux de vie, les ruelles et recoins cachés. Policière de proximité, Catherine n'est heureuse que lorsqu'elle travaille dans la rue, en dehors du commissariat. Elle est fière en outre de réaliser des tâches que ses collègues détectives considèrent comme subalternes.

Sally Wainwright a fait le choix de situer ses personnages dans le nord de l'Angleterre, une région qu'elle connaît bien puisqu'elle y réside. Elle nous en dévoile, sans fard, la beauté et la brutalité. Car si cette partie rurale et verdoyante de l'Angleterre semble à première vue paisible et chaleureuse, elle est néanmoins le théâtre de violences inouïes. La série se veut, à ce titre, très réaliste. La notion d'identité de classe imprègne le récit, alors que les principaux protagonistes se débattent pour survivre dans une contrée rongée par la misère sociale, l'addiction et le chômage. Car cette vallée n'a rien de joyeux, contrairement à ce que pourrait laisser croire le titre de la série. L'environnement social décrit n'est en outre pas homogène et les principaux personnages sont issus de différentes classes sociales.

Au-delà de sa dimension purement sociale, *Happy Valley* offre une réflexion sur l'identité sociale des femmes. La série de Sally Wainwright est particulièrement violente et la brutalité qu'elle dépeint est le plus souvent infligée aux femmes. Celles-ci sont dépourvues de possibilité de choix, prisonnières de leur environnement, alors qu'elles ont toutes des responsabilités, d'ordre économique, social ou émotionnel. Cependant, il est important de souligner que les femmes ne sont pas de simples victimes sans pouvoir. Elles font souvent preuve d'une grande endurance. Mais la violence ne cesse de s'abattre sur elles. La série nous les montre battues, blessées. Elles ne baissent toutefois jamais les bras, reprenant courageusement le cours de leur existence.

Pour Beth Johnson, le plus intéressant dans le personnage de Catherine Cawood n'est pas tant son statut social que son humanisme,

l'empathie dont elle sait faire preuve vis-à-vis des victimes, quelle que soit leur appartenance sociale. Dans la deuxième saison, alors que plusieurs prostituées sont victimes d'attaques brutales, elle n'hésite pas à rencontrer d'autres prostituées pour les avertir de la situation et les inciter à se mettre en sécurité. Catherine ressent au plus profond d'elle-même ce besoin de protéger et de comprendre les personnes les plus faibles, tandis que ses collègues ont plutôt tendance à les considérer comme des causes perdues. Pour elle, ces femmes sont avant tout des victimes. Elle se refuse à les juger, cherchant au contraire à comprendre les circonstances qui les ont conduites à se prostituer. Catherine apparaît comme une caisse de résonance de toute la misère de *Happy Valley*, permettant à la série de mettre en lumière les inégalités entre les classes sociales et faisant ainsi de l'empathie un outil puissant pour rompre les barrières sociales. La série est, à cet égard, beaucoup plus optimiste qu'il n'y paraît.

This Is England : l'identité britannique

La série créée par Shane Meadows, diffusée en 2010 et 2015 sur Channel 4, est probablement l'une des œuvres de télévision les plus ambitieuses et populaires de ces dernières années en Grande-Bretagne. Pour rappel, la série trouve son origine sur le grand écran. Shane Meadows a en effet réalisé le long métrage *This Is England* en 2006. En grande partie autobiographique, le film suivait le parcours de Shaun, un adolescent de 13 ans ayant perdu son père, qui rejoint un groupe de skinheads. En terminant son film, l'auteur avait ressenti un sentiment d'inachevé et a donc voulu donner une suite aux aventures du jeune homme (interprété par Thomas Turgoose). *This Is England '86*, minisérie en quatre épisodes, se déroule trois ans après les événements relatés dans le film. Elle sera suivie par deux autres saisons intitulées respectivement *This Is England '88* et *This Is England '90*.

Le passage du grand au petit écran a permis à Shane Meadows d'approfondir l'intrigue de son œuvre en développant les profils de certains personnages (le film était essentiellement centré autour de celui de Shaun). Par ailleurs, si le thème principal du film d'origine était le racisme, la série embrasse quantité de thématiques différentes, dressant ainsi un portrait social de la Grande-Bretagne.



Pour réussir le passage au monde des séries, David Forrest rappelle que Shane Meadows n'a pas hésité à s'entourer de spécialistes du genre, ce qui lui a permis d'approfondir la dimension sociale de *This Is England*. Ainsi, pour le scénario, il a fait appel à Jack Thorne, connu notamment pour son travail sur les séries *Skins* et *Shameless*. Le réalisateur des deux premiers épisodes de *This Is England '86* est Tom Harper, qui a également travaillé sur la série *Misfits*. Ces trois séries – aussi bien *Skins* que *Shameless* et *Misfits* – ont profondément influencé *This Is England*, lui apportant des éléments totalement absents du long métrage comme la comédie et le fantastique. David Forrest évoque, au sujet de la série de Shane Meadows, une forme de « faux réalisme social », très éloigné de la représentation classique des classes sociales dans le cinéma britannique. Si la géographie (le Nord de l'Angleterre) occupe une place centrale dans l'intrigue de *Happy Valley*, les lieux dans lesquels se déroule l'intrigue de *This Is England* ne sont jamais nommés. La série – tout comme le film – invente une forme de géographie imaginaire, et cependant familière. En effet, si le long métrage a été filmé à Nottingham, le tournage de la série a eu lieu à Sheffield. En supprimant de certains lieux leurs spécificités historiques et culturelles, ceux-ci acquièrent le statut de symbole.

Si les lieux ne sont pas clairement identifiés, certains spectateurs peuvent toutefois reconnaître certains des bâtiments utilisés en tant que décors, et *This Is England* prend, dans sa globalité, la forme d'un assemblage d'espaces sociaux et culturels, reliés dans une sorte de palimpseste donnant l'illusion d'un cadre unique et cohérent. En refusant de consigner l'intrigue dans une géographie spécifique, Shane Meadows vise, à travers son œuvre, une forme d'universalité. En effet, les téléspectateurs n'ont pas besoin de connaître Sheffield pour s'immerger dans la série. « La série s'appelle bien *This Is England* et non pas *This Is Sheffield* ».

Dans le même temps, la géographie permet au spectateur de s'appropriier l'intrigue de *This Is England* et de l'interpréter à travers sa propre subjectivité. Ainsi, dans un article publié dans *The Guardian*, le critique

Paul Mason affirmait que *This Is England '90* était une « puissante évocation de l'héritage corrosif du Thatcherisme ». La série, pour lui, capturerait ce moment où la société britannique a sombré définitivement dans le néolibéralisme, supprimant l'idée même de collectif et détruisant ainsi tout sens de communauté. La série évoque cette époque « où une personne pouvait rentrer la tête haute dans une agence pour l'emploi et où une famille pouvait vivre avec le salaire d'une serveuse ». Pourtant, à y regarder de plus près, l'on ne voit aucune agence pour l'emploi dans la série. Le statut professionnel des personnages n'est jamais évoqué. Pour Paul Mason, *This Is England* est une réflexion sur l'identité de classe. Mais le critique, ayant vécu lui-même à Sheffield dans les années 90, s'appuie sur sa propre expérience pour analyser la série alors que, comme souligné précédemment, le nom de Sheffield n'est jamais prononcé. Paul Mason, violent critique du néolibéralisme, a vu dans la série ce qu'il voulait y voir, alors que *This Is England* est une œuvre politiquement ambiguë.

Pour conclure, Beth Johnson souligne les différences avec lesquelles les deux séries examinées abordent la question de la représentation des classes sociales : ouvertement dans *Happy Valley*, et plus secrètement dans *This Is England*. Cette représentation des classes sociales n'en demeure pas moins une des principales préoccupations des fictions britanniques, et les inégalités de classes sont souvent utilisées pour dénoncer les dysfonctionnements globaux de la société britannique. La télévision est donc un instrument politique en Grande-Bretagne. Le discours sur les classes sociales, plus subtil que par le passé, embrasse aujourd'hui de nouvelles thématiques comme, par exemple, la place des femmes dans la société. Mais force est de constater que les minorités ethniques sont encore trop souvent écartées du débat.



LES SÉRIES TÉLÉVISÉES TRANSNATIONALES EN EUROPE : RÉALITÉ, DÉFIS ET VISIONS



IB BONDEBJERG

Introduction

Pour sa présentation, Ib Bondebjerg, professeur émérite de l'Université de Copenhague, s'inspire de l'ouvrage *Transnational European Television Drama*, dont il a dirigé l'écriture, pour étudier les nouveaux défis posés à la fiction européenne au travers, notamment, du développement d'une culture télévisuelle européenne transnationale. Ce recueil de textes universitaires se propose d'étudier les principales forces et dynamiques qui animent aujourd'hui les coproductions européennes, leurs succès aussi bien que leurs échecs, ainsi que l'influence des nouveaux réseaux créatifs européens transnationaux. Il interroge par ailleurs l'idée d'« unité dans la diversité » et la façon dont ce concept se traduit dans la culture cinématographique et télévisuelle européenne. L'ouvrage étudie également les politiques nationales et européennes mises en place pour répondre aux nouveaux défis lancés par le monde digital. Plusieurs chapitres sont consacrés aux coproductions transnationales européennes et à l'accueil que réserve le public européen aux fictions des autres pays de la communauté européenne, l'objectif étant notamment de mesurer le rôle des fictions et séries dans la construction de l'espace culturel européen. Enfin, l'ouvrage étudie les dimensions universelles, nationales et européennes de différents genres, qu'il s'agisse du thriller, du drame ou des fictions historiques.

L'intégration culturelle européenne

Étudiant la question de l'intégration culturelle en Europe, Ib Bondebjerg distingue trois approches théoriques. La première relève de ce qu'il appelle « l'essentialisme culturel ». Les tenants de cette théorie partent du principe que l'Europe est le fruit d'une histoire culturelle commune et que celle-ci doit aujourd'hui être réinventée, voire modernisée, pour construire une Europe plus fortement intégrée. Ainsi, Jérôme Clément

(premier président d'ARTE) rappelait que « pour changer les mentalités, l'état d'esprit, et créer les conditions d'une véritable Europe unie, il ne suffit pas d'une monnaie, d'un corps d'armée, et de directives, si bien faites soient-elles, ni même d'un traité. Il faut un imaginaire commun (...) afin que les Allemands, les Français, les Italiens, les Espagnols et tous les autres, y compris les Britanniques, apprennent à regarder et penser le monde ensemble ». Si le propos est tout à fait louable, Ib Bondebjerg craint qu'il ne soit quelque peu illusoire et naïf. Il est, quoi qu'il en soit, très éloigné de la réalité.

La deuxième approche relève davantage d'une forme de pragmatisme fonctionnel et s'appuie sur le concept d'unité dans la diversité pour déployer un cadre institutionnel en vue d'accorder un soutien, au niveau transnational, à la culture et aux industries audiovisuelles. Cette approche a vu la naissance, dans les années 80, des grands fonds culturels de l'Union Européenne – comme *Eurimages* – qui sont à la base, aujourd'hui, de la majorité des coproductions européennes.

Enfin, la troisième approche – la plus importante selon Ib Bondebjerg –, vise le développement de rencontres culturelles médiatisées au niveau européen. Elle s'appuie sur la création de nouveaux réseaux transnationaux de professionnels européens (producteurs, acheteurs, distributeurs, auteurs, réalisateurs) ayant pour mission de proposer au public européen des programmes (fictions et séries) issus de différents pays de l'Union. Les coproductions et les fonds transnationaux sont en plein essor, et ceci, à travers l'ensemble du paysage audiovisuel européen. Toutefois, certains craignent que le développement de tels réseaux transnationaux ne conduise à la disparition des identités culturelles nationales. Ib Bondebjerg, s'appuyant sur une étude réalisée en 2011,

souligne que le déploiement de réseaux unifiés au niveau européen ne remet pas en cause la diversité de la création dans les différents pays qui le composent.

Quelques chiffres

Une étude réalisée en 2013 à partir d'un échantillon de chaînes de télévision dans 11 pays européens montrait qu'en moyenne seulement 21 % des séries diffusées étaient alors européennes et 46 % américaines. Les séries européennes étant en majorité diffusées sur les chaînes publiques. Désormais toutefois, les statistiques montrent – dans tous les pays, y compris le Royaume-Uni – que les séries américaines sont fortement concurrencées par les séries européennes (quel que soit leur pays d'origine). Ainsi, au Danemark, 51 % de l'offre de séries était américaine en 2005, proportion qui est passée à 18 % seulement en 2014 (toutes chaînes comprises), la tendance étant encore renforcée aujourd'hui. Par ailleurs partout en Europe les audiences sont désormais largement en faveur du contenu « local » au détriment des séries américaines.

Beaucoup de diversité, peu d'unité

Ib Bondebjerg relève que l'exportation reste un sujet fondamental. Le succès des séries américaines ou britanniques a permis une connaissance universelle de la culture de ces pays. Tout le monde s'accorde sur le fait que les séries européennes sont un vecteur essentiel pour la création d'un imaginaire et d'une culture européenne. À travers les séries, le petit écran devient un lieu de rencontre avec « l'autre » européen. Ainsi, la multiplication des séries transnationales oblige le téléspectateur à se confronter à d'autres cultures. « Il peut voir comment les Européens vivent et pensent, et réévaluer sa relation vis-à-vis de l'Europe ».

Dans une récente étude réalisée au Danemark, auprès de deux groupes de discussion interrogés sur la série *The Team*, Ib Bondebjerg prouve que l'appétit du public pour les séries transnationales est aujourd'hui indiscutable. Ceci étant dit, cet appétit concerne un certain genre de fictions, presque exclusivement les thrillers.



Conclusion

En guise de conclusion, Ib Bondebjerg se veut optimiste, soulignant le potentiel, notamment à l'exportation, de nouvelles séries transnationales appuyées par un réseau dense d'institutions, de fonds (privés et publics) et de professionnels. Bien évidemment, ces séries répondent aux attentes d'une frange de plus en plus large du public européen. Toutefois, le paysage audiovisuel européen demeure trop fragmenté, l'empêchant de répondre aux nouveaux défis, notamment celui du monde digital.

Ib Bondebjerg aborde pour finir les défis du digital. Les technologies digitales étant par principe sans frontière, il semble logique qu'elles renforcent naturellement les réseaux transnationaux. Cependant, souligne-t-il, étant implantées dans un paysage médiatique déjà fragmenté, elles ne font qu'accentuer cette fragmentation, puisque la multiplication des plateformes divise encore l'audience à l'échelle nationale. Dans la plupart des pays européens, 10 à 15 services de streaming se disputent la même audience. Aucune plateforme associant des chaînes concurrentes n'a encore vu le jour ; Ib Bondebjerg rappelle toutefois le projet britannique de plateforme commune à ITV, la BBC et Channel 4. Faut-il compter sur les leviers politiques de l'Union européenne pour développer plus de synergies ? D'une certaine manière, à l'heure actuelle, ce sont les acteurs comme Netflix, HBO ou Amazon Prime qui remplissent la fonction de plateformes européennes transnationales, tout en s'intéressant vivement à la coproduction sur les marchés nationaux. Reste à savoir s'il faut voir là une menace, ou bien une nouvelle opportunité...



BBC, L'EXEMPLE EUROPÉEN ?



INTERVENANTS

Hilary Salmon, directrice de la fiction, BBC Studios

Anne Edyvean, directrice BBC Writersroom

Ben Caudell, producteur délégué, BBC Studios

Peter Kosminsky, scénariste, réalisateur

MODÉRÉ PAR

Marie-Elisabeth Deroche-Miles, consultante

Marie-Elisabeth Deroche-Miles propose de célébrer la « mère de toutes les chaînes de télévision publique », à savoir la BBC. Son influence n'est plus à prouver et ses programmes sont regardés, et bien souvent enviés, dans le monde entier. Les fictions ont toujours occupé une place privilégiée au sein de la BBC, et la première série créée par la chaîne a été diffusée le 14 juillet 1930. Aujourd'hui, l'audiovisuel public britannique connaît une véritable révolution avec la création de BBC Studios.

BBC Studios : le nouveau bras armé de la BBC

En 2017, la BBC entamait un nouveau et ambitieux chantier de transformation. Dans un passé récent, la chaîne produisait en interne la majorité de ses programmes et en achetait seulement une partie à l'extérieur. Le groupe ayant décidé d'aligner son organisation sur celle de ses concurrents privés, la décision a été prise de transférer la production interne à une entité commerciale (filiale à 100% de la BBC), baptisée « BBC Studios ». Cette nouvelle filiale, mise en place il y a un an, peut désormais vendre des programmes à l'extérieur du groupe à de nouveaux clients. Ainsi, la BBC a fait de son département de production interne une société commerciale capable désormais de rivaliser avec ses concurrents directs, et ce, sur toutes les chaînes, nationales comme internationales.

Cette stratégie a été mise en place, explique Hilary Salmon, pour faire face à la croissance exponentielle des sociétés de production indépendantes sur le sol britannique. « Il y a à peine 10 ans, la BBC travaillait avec seulement 10 sociétés indépendantes. Aujourd'hui, elles sont plus de 150 ». La création de BBC Studios a été vécue comme un véritable séisme. Elle a pour avantage certain de permettre à la chaîne de capter de nouveaux projets et de les vendre aussi bien aux chaînes privées (ITV, Netflix,

Amazon) que publiques. Par le passé, certaines séries développées en interne, pendant de longs mois, étaient finalement refusées par la chaîne et tout simplement enterrées, générant ainsi quelques tensions avec les créateurs. Aujourd'hui, BBC Studios étant en mesure de répondre aux appels d'offres de chaînes privées, il est plus facile de retenir les talents. Dans le même temps, certaines séries produites jusqu'alors en interne et approchant de leur fin de contrat ont été ouvertes à la concurrence. Ainsi, si un studio privé propose une meilleure idée, ou un meilleur prix, il peut alors se voir confier la production des futures saisons. Les équipes internes de la BBC impliquées dans les séries mises en concurrence vivent parfois difficilement la situation. Il leur serait très pénible de perdre une série sur laquelle ils travaillent depuis plusieurs années.

Quels que soient les changements organisationnels opérés au sein du groupe, la stratégie de la BBC en matière de fiction demeure inchangée. Les principes qui la guident peuvent être résumés en quatre mots : créativité, originalité, qualité et diversité. Ce dernier objectif est, selon Hilary Salmon, le plus important. Il est aussi le plus difficile à atteindre. La BBC étant une chaîne du service public, elle est financée par la redevance et se doit, à ce titre, de créer des programmes à destination de tous les publics. Ce défi n'a jamais été aussi difficile à relever. Les chaînes du groupe ont la double ambition de créer à la fois des programmes populaires, davantage « mainstream », et des programmes dits « de niche », s'adressant à une frange dédiée de la population ; par exemple, les jeunes. Or, ces dernières années, la BBC a quelque peu perdu les liens qu'elle avait avec les plus jeunes téléspectateurs. Et des efforts doivent également être consentis pour répondre aux attentes des minorités ethniques ou encore des personnes handicapées en matière de fiction.

Three Girls : une série d'utilité publique

Marie-Elisabeth Deroche-Miles rappelle que la BBC est connue pour ses fictions engagées. Il semble qu'aucun sujet ne lui fasse peur. Ne craignant jamais la polémique, la télévision publique britannique n'a eu de cesse de dénoncer les dysfonctionnements du système politique et social. Cela avait déjà été le cas, il y a presque 20 ans, avec *Care* (produit par Ruth Caleb, invitée de l'édition 2017 de Série Series), téléfilm difficile et sans concessions à propos d'un jeune homme victime d'abus sexuels dans un foyer pour mineurs. C'est encore le cas aujourd'hui avec *Three Girls*, une minisérie de trois épisodes vraiment exceptionnelle.

Hilary Salmon revient sur la genèse de cette série qui puise sa matière première dans une série de faits divers particulièrement scabreux qui ont scandalisé le Royaume-Uni : le trafic sexuel d'une quarantaine d'adolescentes, en majorité mineures, organisé par des hommes d'origine pakistanaise à Rochdale, une ancienne ville ouvrière. Hilary Salmon évoque que la série est très difficile à regarder ; d'autant que tous les événements qui y sont relatés sont bien réels. La série est, comme souvent à la BBC, rigoureusement documentée. Susan Hogg, productrice de *Three Girls*, a enquêté sur les faits pendant une assez longue période, s'appuyant notamment sur un contact au sein de la police dont elle avait fait connaissance en développant un précédent projet, ainsi que sur le témoignage de trois victimes. L'écriture du scénario a été confiée à Nicole Taylor qui a pris le parti de raconter cette histoire à travers les points de vue de trois jeunes filles. Leurs noms ont bien évidemment été changés pour préserver leur anonymat.

Marie-Elisabeth Deroche-Miles indique que ce fait divers a aussi fait l'objet d'un documentaire, *Betrayed Girls*, diffusé sur BBC 4. Hilary Salmon estime que les deux genres – la fiction et le documentaire – sont complémentaires. L'écriture fictionnelle a toutefois plusieurs avantages. Il était, pour commencer, impossible de montrer le visage des filles et de leurs familles, encore moins de révéler leur identité. La fiction, par ailleurs, permettait de raconter cette histoire au plus près des émotions des différentes protagonistes, et ce faisant, de faire mieux ressentir aux spectateurs le calvaire enduré par ces filles.

La BBC a soutenu de bout en bout le projet, convaincue que cette histoire devait être racontée, malgré le courage que cela demandait. Hilary Salmon confie que le retentissement de *Three Girls* (plus de huit

millions de téléspectateurs l'ont suivie lors de sa diffusion sur la BBC) a étonné la chaîne, apportant la preuve que « le succès est toujours une surprise ».

Les voix de la BBC

La BBC a toujours attiré les plus grands talents créatifs. La chaîne a propulsé sur le devant de la scène certains des scénaristes les plus cotés de Grande-Bretagne. Elle s'évertue toujours, voire même plus que jamais, à faire émerger de nouveaux talents. C'est le rôle qui a été confié à la BBC Writersroom, dirigée depuis trois ans par Anne Edyvean. Cette petite structure interne à la chaîne, rattachée au *Commissioning Department*, a été mise en place il y a 13 ans. Elle s'est donnée pour mission de découvrir, former et accompagner les scénaristes, débutants ou expérimentés, sur tout le territoire britannique. Des antennes ont ainsi été ouvertes à Londres, Manchester, Glasgow, Cardiff et Belfast.

La BBC Writersroom est très prisée et reçoit près de 10 000 scripts par an. Elle s'appuie, pour retenir une première salve de candidats, sur un comité d'environ vingt lecteurs, chargés de procéder à une première sélection. Anne Edyvean souligne que cette équipe est uniquement composée de professionnels non rémunérés. Compte tenu de la quantité de scripts reçus, le processus de sélection est particulièrement sévère, et il faut savoir que les lecteurs ne dépassent que très rarement la dixième page des scénarios qui leur ont été soumis. « S'ils ne trouvent rien d'excitant dans les premières pages, ils ne prennent pas la peine de lire la suite ». Cette première étape permet de réduire considérablement le nombre de candidats, permettant ainsi d'étudier plus en détail les scénarios retenus.

Anne Edyvean tient à préciser que BBC Writersroom ne cherche pas des projets ; elle recherche des talents. « Nous cherchons des voix », précise-t-elle, des auteurs qui ont ce qu'on appelle « le feu sacré », des écrivains singuliers, uniques. BBC Writersroom reçoit beaucoup de scénarios de thrillers, certains d'ailleurs très bons. Ils sont, le plus souvent, rejetés. La BBC collabore déjà avec les meilleurs auteurs de thrillers. Les scénarios retenus sont ceux qui portent un regard singulier ou insolite sur la vie.

Les candidats finalement sélectionnés sont répartis, selon leur affinité, dans deux unités dédiées respectivement au drame et à la comédie.



Ils suivent alors une formation de six mois, durant laquelle ils ont l'opportunité de rencontrer des représentants de tous les métiers de l'audiovisuel. Ils peuvent être assignés à un projet spécifique, que ce soit une série pour BBC One ou un programme pour enfants, voire pour la radio. Sur ce point, Anne Edyvean signale que BBC Radio est le plus grand commanditaire de fiction. La Writersroom se charge également de présenter ses protégés à des agents et à diverses sociétés de production indépendantes. Tout est mis en œuvre pour aider ces auteurs à progresser dans leur carrière. Anne Edyvean rappelle que l'objectif premier est de découvrir des nouveaux talents. Toutefois, le marché étant très compétitif, la chaîne s'interdit de les retenir et ils sont invités, suite à leur passage dans la Writersroom, à voler de leurs propres ailes. La BBC, souligne Anne Edyvean, est un service public et se doit, à ce titre, de travailler pour le bien de l'ensemble de l'industrie audiovisuelle britannique. La BBC espère néanmoins qu'en forgeant de bonnes relations avec ces jeunes auteurs, ils n'hésiteront pas à lui présenter en premier lieu les projets sur lesquels ils travailleront.

Le terme *Writers' room* désigne plus traditionnellement, notamment aux Etats-Unis, une salle dans laquelle sont regroupés plusieurs scénaristes dévolus à l'écriture d'une série. Ces *Writers' rooms* sont souvent pilotées par un *showrunner*. Marie-Elisabeth Deroche-Miles fait observer que ceux-ci se font encore rares en Grande-Bretagne. De surcroît, il semblerait que les scénaristes britanniques rechignent à écrire sous l'autorité d'une voix qui n'est pas la leur.

Hilary Salmon rappelle que le modèle américain est très différent du modèle britannique, plus attaché à la notion d'auteur. Elle convient toutefois que certaines des plus grandes séries d'auteur américaines ont la chance de s'appuyer sur un *showrunner* brillant. C'est le cas, par exemple, de Bruce Miller pour *The Handmaid's Tale* ou encore de Vince Gilligan pour *Breaking Bad*. Le manque de *Writers' rooms* en Grande-

Bretagne explique peut-être les difficultés rencontrées actuellement pour produire des séries sur plusieurs saisons.

Anne Edyvean rappelle qu'Heidi Thomas, la créatrice de *Call the Midwife*, occupe la fonction de *showrunner*. Cependant, à la différence des *Writers' rooms* américaines, les scénaristes impliqués dans la série se voient confier l'écriture d'un épisode entier. Le travail d'écriture aux Etats-Unis est beaucoup plus morcelé. Certains auteurs sont engagés, par exemple, pour écrire une partie des dialogues. Il est rare qu'ils assument seuls l'écriture d'un ou plusieurs épisodes.

Peter Kosminsky est, pour sa part, peu favorable au modèle des *showrunners*. Il se dit convaincu qu'une fiction doit s'appuyer sur la vision d'un auteur et ne croit pas trop à l'écriture collective. Toutefois, il admet que certains projets s'y prêtent bien. Il travaille actuellement au développement d'une série en dix épisodes pour Channel 4. Il est parfaitement conscient qu'il ne sera pas en mesure d'écrire l'intégralité des dix épisodes, ni d'en réaliser la totalité. Ce projet s'appuie davantage sur un concept que sur une histoire à proprement parler, et il est prévu de le développer sur plusieurs saisons. La mise en place d'une *Writer's room* à l'américaine prend donc ici tout son sens. Une minisérie comme *Three Girls*, en revanche, peut être écrite par un seul scénariste. Plus généralement, Peter Kosminsky estime que « le système des *showrunners* n'est pas la panacée ».

La comédie, un art britannique

Bien entendu, on ne pourrait parler de la BBC sans évoquer une de ses spécialités : la comédie. Le groupe produit environ 110 heures de comédie par an. Tous les publics sont visés. Certaines sitcoms s'adressent à un public de niche et sont diffusées uniquement en ligne. D'autres fictions comiques sont diffusées plus spécifiquement pendant la période des fêtes de Noël et s'adressent à toute la famille.



Ben Caudell rappelle qu'il s'agit probablement de l'exercice le plus difficile au monde. C'est également celui qui divise le plus l'opinion. Aujourd'hui, la sitcom la plus polaire de la télévision britannique est *Mrs Brown's Boys*. Alors que la moitié du pays se tord de rire devant son petit écran, l'autre moitié déteste – et le mot est faible – cette série. Les séries dramatiques provoquent des réactions nettement moins extrêmes. Si une personne n'aime pas une série à suspense, il ne la regarde pas, un point c'est tout. En revanche, une comédie et ses créateurs peuvent s'attirer les foudres de hordes de spectateurs très en colère. Certaines personnes regardent *Mrs Brown's Boys* dans l'espoir qu'ils vont la détester. Ben Caudell aborde son métier avec pragmatisme. La comédie a pour unique objectif de faire rire. « Si une comédie n'a fait rire qu'une seule personne, ce n'est pas grave, j'estime avoir accompli ma tâche. » Le rire, souligne-t-il, est également d'utilité publique.

La BBC, chantre de la liberté. Mythe ou réalité ?

Les comédies produites par la BBC sont souvent très subversives (aucun sujet n'est tabou), alimentant l'idée selon laquelle la chaîne accorde une totale liberté créative aux auteurs. Marie-Elisabeth Deroche-Miles interpelle directement Peter Kosminsky et l'interroge sur son expérience au sein de la BBC. Les auteurs travaillant pour la BBC sont-ils aussi libres qu'on le dit ?

Peter Kosminsky rappelle que la BBC n'est pas un monolithe, c'est une entreprise composée de personnels, tous différents. Le degré de liberté dont bénéficie un auteur varie en fonction de la personnalité des interlocuteurs auxquels il a affaire. Ainsi, si certains responsables de programmes accordent effectivement toute latitude aux auteurs, d'autres sont beaucoup plus interventionnistes et ont tendance à « micro-manager » le processus créatif. Quoi qu'il en soit, Peter Kosminsky est convaincu qu'il est aujourd'hui beaucoup plus facile de travailler avec la BBC, ainsi qu'en témoigne une série comme *Three Girls*. Le groupe vivait, par le passé, dans la crainte des poursuites judiciaires, et la créativité des auteurs n'était pas tant frustrée par les directeurs de programmes que par les avocats et autres conseillers juridiques. Il se souvient avoir éprouvé les pires difficultés lorsqu'il travaillait sur *Warriors*, l'équipe juridique de la BBC lui mettant constamment des bâtons dans les roues. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il est parti travailler pour Channel 4. Aujourd'hui, lorsque

Peter Kosminsky a un projet de fiction, il se renseigne, avant de le proposer à une chaîne, sur la personnalité du directeur de la fiction.

Des auteurs de plus en plus précaires ?

Les guildes d'auteurs britanniques ont récemment publié des articles alertant la communauté audiovisuelle sur la précarité des créateurs. Il semblerait notamment qu'il soit de plus en plus souvent demandé aux scénaristes de travailler gratuitement. Anne Edyvean confirme cet état de fait, précisant que la BBC se fait pour sa part un devoir de rémunérer les scénaristes. Les sociétés de production indépendantes sont quant à elles moins vertueuses. Désespérées de décrocher des contrats, elles ont tendance à demander aux auteurs, faute de budget, de travailler bénévolement. Anne Edyvean convient néanmoins que les *itches* – hors commande exclusive – ne sont pas payés à la BBC.

Pour Peter Kosminsky, le marché est devenu beaucoup plus compétitif et les chaînes attendent des sociétés de production qu'elles leur présentent des projets presque aboutis. Un simple *pitch* ne suffit plus. Les auteurs travaillent donc gratuitement, parfois pendant de longs mois, sur un projet avant que la société de production ne l'estime digne d'être présenté à une chaîne.

La diversité, nouveau défi de la BBC

Marie-Elisabeth Deroche-Miles profite de l'occasion pour évoquer la question de la diversité, et notamment celle de la place des femmes dans la télévision britannique. Les derniers chiffres publiés par la Directors' Guild of Great Britain sont plutôt choquants. Les femmes scénaristes sont encore largement minoritaires. Hilary Salmon ne remet pas en cause les chiffres publiés, mais rappelle qu'ils datent de 2016. Les critiques dont a fait l'objet la BBC étaient totalement justifiées. Il lui semble cependant que la situation s'est améliorée. La diversité et l'égalité homme-femme font partie des chevaux de bataille de Piers Wenger, le nouveau directeur de la fiction. Aujourd'hui, environ 45 % des scénaristes en interne sont des femmes. Les disparités restent très fortes dans le domaine de la comédie, encore largement dominé par les hommes. Ben Caudell estime, pour sa part, que les mentalités sont en train de changer, que ce soit envers les femmes, les minorités de couleur ou même la communauté LGBT.



Avis de divorce entre la BBC et Netflix

Marie-Elisabeth Deroche-Miles engage ensuite la discussion autour de la relation entre la BBC et les nouvelles plateformes de streaming américaines (Netflix, Amazon). Hilary Salmon rappelle que la BBC a vécu pendant plusieurs années « une magnifique histoire d'amour » avec ces plateformes, donnant naissance à de très belles coproductions (*Troy : Fall of a City*, par exemple). Malheureusement, « la lune de miel est terminée ». Netflix a totalement changé de stratégie et a récemment annoncé son souhait de se tourner, à grand renfort de milliards de dollars, presque exclusivement vers la production de contenus originaux. Les liens entre la plateforme et la BBC semblent en passe d'être définitivement rompus. Netflix a même annoncé son projet d'ouvrir un studio de production à Londres, souligne Marie-Elisabeth Deroche-Miles. Hilary Salmon estime toutefois que Netflix ne porte pas l'entière responsabilité du divorce. La BBC est un partenaire très exigeant, probablement trop. Malheureusement, la décision prise par les plateformes de SVOD de se retirer du marché des coproductions met en péril le paysage audiovisuel britannique.

Au risque de paraître alarmiste, Peter Kosminsky souligne la gravité de la situation, dénonçant « l'ubérisation progressive de l'industrie audiovisuelle britannique ». Il rappelle que le coût des séries dramatiques a explosé ces dernières années, passant de 1 million à 2 millions de livres pour une heure de programme. Dans le même temps, le budget de chaînes comme la BBC ou Channel 4 n'a pas augmenté et dépasse rarement 1 million de livres. Pour financer cet écart, les chaînes ont fait appel aux nouveaux acteurs de la SVOD. Aujourd'hui, Netflix souhaite se désengager du marché des coproductions pour voler de ses propres ailes. Cette nouvelle stratégie peut a priori ouvrir de nouvelles opportunités aux auteurs qui pourront désormais vendre directement leurs projets aux plateformes de SVOD. Or, Peter Kosminsky rappelle que Netflix se veut avant tout une entreprise globale et finance en

priorité les projets conçus pour le marché international. Une série comme *Three Girls*, aussi réussie et importante soit-elle, ne sera jamais financée par Netflix.

Par ailleurs, le géant américain s'est lancé dans une nouvelle stratégie consistant à débaucher les plus grands talents (réalisateurs, scénaristes, acteurs) avec des contrats exclusifs, parfois faramineux. Ainsi, Netflix a récemment signé des contrats avec Ryan Murphy (*American Horror Story*, *Nip/Tuck*) et Shonda Rhimes (*Grey's Anatomy*, *Scandal*). Les plateformes attirent les auteurs de tous horizons, car elles ont la réputation de laisser une grande liberté artistique. Peter Kosminsky craint qu'il ne s'agisse d'un mythe. Il a eu récemment vent de plusieurs anecdotes déplorables sur les conditions de travail au sein d'Amazon et quant au manque de respect dont les dirigeants pouvaient faire preuve vis-à-vis des créateurs.

Peter Kosminsky s'avoue très pessimiste. La France, contrairement au Royaume-Uni, dispose d'une arme redoutable : la langue française. L'audiovisuel britannique est beaucoup moins armé face à l'impérialisme culturel de Netflix et risque « de devenir le 51ème état d'Amérique ».

Le combat entre les chaînes traditionnelles britanniques et les grandes plateformes est complètement inégal, car ces dernières ne sont soumises à aucune régulation sur le sol britannique. L'Union européenne, s'appuyant sur le principe d'exception culturelle, est en train de prendre des mesures pour contraindre les plateformes à financer, tout du moins pour partie, l'audiovisuel européen. Mais pour Peter Kosminsky, « le gouvernement britannique reste passif, trop occupé à gérer les conséquences dramatiques du Brexit ».



DIFFUSEURS PUBLICS EN EUROPE : UN PHARE AU MILIEU DE LA TEMPÊTE ?



INTERVENANT

Liselott Forsman, productrice projets internationaux, Yle, et responsable du groupe fiction de l'UER
Jeroen Depraetere, directeur de la télévision et des nouveaux médias, UER
Wim Janssen, responsable contenus, VRT
Françoise Mayor, directrice de la fiction, RTS
Christian Rank, directeur de la fiction, DR
Ville Vilén, directeur des contenus, Yle

MODÉRÉ PAR

Synnøve Hørsdal, productrice, Maipo

EN PARTENARIAT AVEC **EBU**

Introduction au service public en Europe avec l'UER

Au nom de l'Union européenne de radiodiffusion, Liselott Forsman et Jeroen Depraetere introduisent ce débat en partageant des données clés sur les diffuseurs publics en Europe. L'UER est partenaire de Série Series depuis 3 ans, et organise chaque année la réunion de son groupe fiction à Série Series. Cette réunion est une opportunité pour les directeurs de la fiction des chaînes publiques de parler de contenus et de marché avec leurs pairs européens, dans une atmosphère confidentielle. Liselott rappelle que l'un des principaux défis pour les diffuseurs publics est de travailler de manière parfaitement éthique, et c'est là l'un des sujets principaux de leurs discussions. Pour elle, « le service public a pour objectif de sauver le monde ! ».

Cette année, au vu de l'actualité particulièrement mouvementée des services publics en Europe ces derniers mois, Série Series a décidé d'ouvrir la discussion en organisant ce débat public, rassemblant des représentants de plusieurs chaînes européennes.

Liselott et Jeroen présentent quelques chiffres. L'UER rassemble 73 membres dans 52 pays, qui font fonctionner 506 chaînes pour une audience potentielle de 1,4 milliards de téléspectateurs à travers le monde. Chaque année, ses membres investissent 18 milliards d'euros dans la création, ce qui représente plus du double des investissements de Netflix et Amazon réunis.

Après cette introduction, Liselott et Jeroen laissent la parole à Synnøve Hørsdal, productrice et modératrice du débat, et aux diffuseurs impliqués dans la discussion : Wim Janssen (VRT, Belgique), Françoise Mayor (RTS, Suisse), Ville Vilén (Yle, Finlande) et Christian Rank (DR, Danemark).

Au cœur du service public

Synnøve Hørsdal lance la discussion en demandant à chaque participant ce qui pour eux définit l'essence du service public télévisuel.

Pour Christian Rank, le service public raconte « qui l'on est, est pourquoi l'on est cela ». La télévision de service public devrait donner aux citoyens l'opportunité d'explorer des facettes du monde qu'ils ne connaissent pas, et en même temps, de faire émerger des discussions très locales.

Pour Ville Vilén, en ce qui concerne la fiction, il y a une différence entre la télévision publique et commerciale, et en même temps il n'y en a pas : tous cherchent à offrir un contenu de qualité, avec une portée émotionnelle forte, quelle que soit la source dont provient leur financement. Cependant, les diffuseurs publics ont quelque chose de plus : ils ont la possibilité, et même l'obligation, d'expérimenter. Et ils doivent proposer une variété de contenus susceptible d'offrir à chaque citoyen ce dont il a besoin.

Pour Françoise Mayor, la différence est simple : la télévision publique a une mission, tandis que la télévision commerciale n'en a pas. La mission des diffuseurs publics consiste à parler de tous et à tous, être généreux, et être éthique.

Wim Janssen abonde en ce sens. Pour lui, les diffuseurs publics devraient aider les citoyens à comprendre qui ils sont dans notre monde. Ils doivent faire émerger des questions éthiques à l'intérieur de la communauté, sans pour autant apporter une réponse définitive, mais en observant la manière dont ces questions résonnent dans la société.

Parlons financement

DR était jusqu'à présent financée par la redevance, mais a récemment fait face à une coupe budgétaire de 20 %, et s'oriente désormais vers un financement par l'impôt. La coupe budgétaire était une décision politique : tous les quatre ans, le gouvernement signe un nouvel accord avec DR, et peut donc revoir les bases de leur collaboration. Christian Rank explique cette décision par le fait que le gouvernement trouve DR trop gros et souhaite recentrer la structure sur ses missions premières de service public. Synnøve Hørsdal l'interroge : cette décision aura-t-elle un impact sur le nombre de programmes de fiction produits, ou bien développera-t-on la coproduction pour compenser ? Christian Rank répond que pour DR, la production de fiction en interne est une pierre angulaire et que c'est cette internalisation qui a permis de développer des fictions particulièrement audacieuses. Mais il est bien sûr possible qu'ils soient forcés de s'ouvrir un peu plus à la coproduction faute de financements suffisants pour les programmes.

Ville Vilén rappelle que la Finlande est avant-gardiste puisqu'ils ont déjà troqué la redevance contre un impôt « médias » fixe il y a de cela quelques années. Il s'agit d'une taxe individuelle, basée sur le revenu, et payée par 80 % des foyers. Pour lui, cette décision est tout à fait logique puisqu'aujourd'hui, les programmes ne sont plus seulement regardés sur des écrans de télévision, et chez Yle on se montre satisfait de cette décision.

VRT est financée à 60 % par l'État, et doit trouver d'autres ressources, en suivant des règles très strictes, pour la part restante de son budget.

La Suisse, comme l'explique Françoise Mayor, est actuellement à un tournant. Il y a encore deux ans, les chaînes publiques étaient financées aux 2/3 par la redevance, et à 1/3 par des revenus commerciaux. Une taxe « médias » a depuis été instaurée, mais celle-ci a été violemment remise en question par le référendum « No billag » cet hiver, qui aurait pu aboutir à la suppression totale du financement étatique des diffuseurs publics.

La plupart des diffuseurs publics dépendent énormément de la volonté exprimée par la population de les maintenir et préserver, ou non. Cette dépendance se fait particulièrement ressentir dans les pays fonctionnant avec un système de redevance.



« No Billag »

Françoise Mayor revient plus en détails sur l'initiative « No Billag » qui a ébranlé la télévision publique suisse il y a quelques mois.

En Suisse, chacun peut, s'il rassemble assez de signatures, lancer un référendum général dans le pays. En 2016, le parti conservateur UDC s'est allié avec de jeunes gens investis en politique pour organiser le référendum « No Billag », « Billag » étant le nom de la structure chargée de collecter la taxe médias. La question posée reposait simplement sur ces deux mots : No Billag, qui impliquaient la suppression pure et simple des financements publics, et donc la disparition des diffuseurs publics. Dans un pays multiculturel comme la Suisse, les médias de service public ont un rôle particulier à jouer puisqu'ils sont parfois les seuls à fournir aux communautés minoritaires des informations et contenus qui les concernent directement.

L'initiative « No Billag » a créé un énorme débat dans le pays, pas uniquement sur la télévision mais sur le service public en général. En décembre, les résultats s'annonçaient très sombres. Mais un mouvement collectif, souvent guidé par des acteurs culturels et des artistes, s'est fait entendre pour soutenir le service public et a mené une campagne fantastique. Le vote a eu lieu en mars et 71 % de la population a voté en faveur de la télévision publique. De manière surprenante, le pourcentage était encore plus élevé chez les jeunes (75 %).

Il est difficile d'expliquer ce revirement et de savoir pourquoi la population a finalement massivement soutenu la télévision publique. En tant que médias de service public, les chaînes du groupe SRG SSR se devaient de rester neutres, ce qui les empêchait de faire campagne pour leur propre cause. Ils ont donc dû faire confiance à d'autres pour mener cette bataille. Cependant, en tant qu'individus, rien n'empêchait Françoise Mayor et ses collègues d'aller à la rencontre des gens, de leur parler, d'écouter leurs critiques, qui consistaient la plupart du temps en un discours type « Je ne veux payer que pour ce que je consomme ». Finalement, elle est persuadée que cela a aidé les diffuseurs à recréer le contact avec la société. Et à présent, les personnes qui se sont battues pour eux réclament leur dû ! On leur demande, par exemple, plus d'acteurs suisses dans les coproductions. Il est essentiel aujourd'hui de prendre en compte les attentes pour rester pertinent.

Quid des programmes jeunesse ?

Synnøve Hørsdal déplace le débat en France en évoquant la fin tout juste annoncée de la version linéaire de France 4, la chaîne publique jeunesse. Elle demande aux participants s'ils considèrent les programmes jeunes publics comme un pilier des missions des diffuseurs publics.

Ville Vilén répond que les programmes jeunesse sont extrêmement importants pour Yle et constituent un pôle d'investissement qui continuera à croître, malgré les contraintes financières, notamment pour s'assurer que les enfants aient à disposition des contenus sans violence. Aujourd'hui, le développement de fictions pour les enfants de 10 à 15 ans est un objectif central pour Yle.

Christian Rank approuve : en tant que diffuseur public, il est indispensable de créer un environnement sûr dans lequel les parents peuvent avoir une entière confiance.

Pour Synnøve, la fermeture de France 4 est révélatrice d'une difficulté majeure pour les diffuseurs publics : dès que vous perdez votre public, quand bien même vous pourriez être capable de le retrouver, vous risquez la fermeture.

Françoise Mayor confirme que pour elle, la situation est assez semblable en Suisse et en France : pour elle, ni l'une ni l'autre n'ont perdu leurs jeunes téléspectateurs, il s'agit plutôt d'une vision subjective et d'une affaire de masse critique. Les jeunes publics pourraient revenir plus tard aux écrans de télévision, mais il est certain qu'une telle stratégie ne peut que les en couper définitivement.

Ville Vilén et Liselott Forsman rappellent toutefois qu'en Finlande, il n'existe aucune chaîne spécifique pour les enfants, et que 70 % du visionnage des programmes jeunesse se fait en ligne. Pour eux, de manière générale, l'important n'est pas le média et la plateforme de visionnage, mais bien le contenu ; et cela est vrai aussi pour les programmes jeunesse, qu'il faut continuer à produire peut importe la manière dont ils seront regardés.

Trouver sa place dans l'écosystème

Revenant à la fiction, Christian Rank explique que l'une des raisons pour laquelle ils tiennent à poursuivre la production en interne chez DR est que le service fiction a joué un rôle majeur dans la formation des talents et le renforcement de l'écosystème audiovisuel danois. Pour lui, DR Drama est aussi le seul endroit dans lequel on peut



se permettre une telle audace et de telles expérimentations. Dans un contexte compétitif, il est bien entendu indispensable pour les diffuseurs publics d'envisager les opportunités de partenariats, mais ils doivent également s'assurer qu'une grande variété de programmes s'offre aux téléspectateurs. Leur rôle est de faire ce que le marché, ce que les acteurs privés, ne feraient pas : produire des fictions avec un impact culturel fort, parler à tous, et former les talents.

Jusqu'à présent, le service public réussissait à répondre à tous les besoins du public. Aujourd'hui, ce n'est probablement plus vrai. Par conséquent, pour Christian Rank, ils doivent désormais regarder ce que les diffuseurs commerciaux font bien, et faire ce que seul le service public peut faire. Par exemple, Netflix a très bien réussi *The Rain* ; mais personne d'autre que DR n'aurait pu faire une série comme *Borgen* (dont le succès international était d'ailleurs totalement inattendu).

Pour savoir comment se différencier et se rendre utile, les diffuseurs publics doivent maintenir un dialogue constant avec le public, mais aussi avec les créateurs. 3 responsables fiction ne peuvent pas décider seuls de ce dont une nation a besoin ! Il est indispensable d'impliquer tous les acteurs pour créer un lieu où l'on peut développer de nouveaux talents, de nouvelles histoires et de nouvelles idées pour toucher les publics. En même temps, le fait d'avoir des liens forts avec les créatifs est aussi ce qui donne l'assurance que le projet continuera d'aller dans la direction souhaitée par le diffuseur.

Yle travaille avec différents modèles. Ils faisaient à une époque beaucoup de production en interne, mais travaillent aujourd'hui de plus en plus avec des boîtes de production extérieures, impliquées à des stades divers selon les projets. Ils s'ouvrent aussi de plus en plus à la coproduction internationale, ce qui implique nécessairement de développer de nouveaux modèles.

VRT travaille beaucoup avec les sociétés de production, notamment parce que le service public, contrairement à elles, ne peut pas bénéficier du *tax shelter* belge ; l'externalisation est donc un moyen d'augmenter les budgets. Mais Wim Janssen insiste : il est essentiel d'échanger constamment et d'être clair sur ce qui est important pour vous en tant que diffuseur public. VRT travaille aussi en équipes mixtes, et commence parfois par développer des idées en interne pour obtenir les projets dont ils ont besoin, comme cela a été le cas récemment avec *Sense of Tumour*.



Plateformes SVOD : une relation d'amour-haine ?

Pour Françoise Mayor, la volonté des plateformes est très simple : vendre des abonnements. Mais cela implique pour elles un besoin d'avoir de belles séries, attirantes, et assez locales pour pouvoir parler aux publics régionaux. En Suisse, ils ont commencé à approcher des structures pour produire des séries pour les jeunes, mais pour l'instant, ils ne représentent pas une véritable concurrence pour la RTS. « Le marché suisse est si réduit que personne ne serait assez bête pour venir produire des séries ici ! ». Ils pourraient peut-être être intéressés par un projet international se déroulant à Genève, mais pour l'instant, ils ne jouent pas dans la même cour. Pour l'instant, les échanges entre la RTS et Netflix se limitent aux approches de la RTS pour vendre ses programmes, comme cela a été le cas avec *Station Horizon*.

Lorsque l'on échange avec les personnes de Netflix, on se rend compte que quelque part, on veut tous la même chose : les meilleures histoires, les meilleurs auteurs et les meilleures séries. Mais ils n'ont pas à répondre aux enjeux des services publics, et ils ont tellement d'argent qu'ils pourraient acheter les meilleurs talents.

Liselott Forsman ajoute qu'il est indispensable aujourd'hui pour les diffuseurs publics d'apprendre à « marketer » leurs séries (« A Yle original »), comme les plateformes le font si bien.

Pour Ville Vilén, la relation avec les plateformes est encore ambivalente, mais en passe de devenir de moins en moins bienveillante. Dans ce climat compétitif, les diffuseurs publics doivent trouver des fictions susceptibles de plaire aussi aux personnes qui regardent Netflix. En effet, c'est la mission de Yle d'attirer toutes les franges de la société, y compris les jeunes qui regardent Netflix ; c'est dans ce but, par exemple, que Yle produit de la « télé-réalité de service public ».

Dans les pays nordiques, aux acteurs globaux s'ajoutent plusieurs plateformes régionales : Viaplay, Cmore, ainsi que deux opérateurs mobiles qui produisent également de la fiction. Dans cette bataille, in fine, les grands perdants sont peut-être plutôt les petits diffuseurs commerciaux. Quant aux diffuseurs publics, l'association est pour eux le seul moyen d'augmenter les budgets des fictions.

Une valeur ajoutée culturelle

Wim Janssen en est convaincu : un diffuseur public a une âme, une histoire. Il devrait connaître son public mieux que quiconque. Ce sont d'ailleurs les questions que ses responsables devraient constamment se poser : « Sommes-nous avec notre public, sommes-nous parmi eux, à leur côté ? Quelle différence faisons-nous ? Faisons-nous émerger des questionnements dans la société, comme nous devrions le faire ? Et avons-

nous une vraie identité visible, sommes-nous bien une marque plutôt qu'un simple canal ? ». Pour Wim, les diffuseurs publics doivent avoir une identité forte, permettant aux téléspectateurs de se repérer facilement ; et celle-ci se construit sur le contenu plutôt que sur les canaux.

Christian Rank affirme que le rôle des médias de service public est de recréer de la pertinence culturelle. Les plateformes ont d'excellentes séries mais ne font pas émerger une cohérence culturelle collective. L'une des forces du service public est de pouvoir questionner un même thème à travers différents genres : le documentaire, les actualités, la fiction... C'est le propre des diffuseurs publics d'avoir un ordre du jour et des objectifs culturels clairs ; c'est un point fort qui les distingue totalement des acteurs commerciaux.

Par ailleurs, les nouveaux entrants ne sont pas aussi impliqués dans les territoires. Comme le souligne Françoise Mayor, Netflix empoche l'argent mais investit peu localement, sauf lorsqu'on leur force la main, comme au Québec où ils ont à présent l'obligation d'investir 500 millions de dollars par an. Ils font de belles séries, mais ils prennent aussi les nôtres ! Pour contrebalancer cela, le marketing est important, mais aussi la lutte politique pour les faire investir autant qu'ils le devraient. Aujourd'hui, Netflix ne souhaite plus coproduire avec les diffuseurs traditionnels. « Cela voudrait-il dire qu'ils nous trouvent désormais moins inoffensifs ? »

La coopération est notre force

La collaboration est probablement la plus grande force des diffuseurs publics à l'heure actuelle, note Synnøve Hørsdal, se tournant vers Ville Vilén. Les pays scandinaves ont récemment mis en place une nouvelle initiative, « Nordic 12 ». Grâce à cette collaboration, les diffuseurs publics pourront à la fois se concerter pour résoudre ensemble leurs problèmes, et coproduire un quota annuel de 12 séries. L'association facilitera également les négociations de droits, ouvrant un plus grand marché pour les œuvres.

Françoise Mayor est absolument d'accord : l'alliance, sous toutes ses formes, est la solution. La coopération est la seule manière d'offrir au public des séries qu'un diffuseur ne pourrait faire seul. Et il est également essentiel de s'organiser pour lutter sur la question des droits, Netflix ayant tendance à bloquer les droits sur des œuvres qui restent ensuite inaccessibles dans leur catalogue.

Christian Rank conclut la discussion en réaffirmant qu'il y a très certainement de la place pour tout le monde sur le marché, mais qu'il est indispensable pour les diffuseurs publics d'être très spécifiques dans leurs objectifs, ce qui les définit, tout en laissant les autres acteurs faire ce qu'ils font, puisqu'à l'heure actuelle, ils n'empiètent pas véritablement sur le terrain des diffuseurs publics !

COMMENT CONSTRUIRE L'EUROPE DES SÉRIES ?

EN PARTENARIAT AVEC **SACD**



INTERVENANTS

Nathalie Biancolli, directrice de la fiction internationale, France Télévisions

Bénédicte Charles, scénariste

Anna Croneman, directrice de la fiction, SVT

Alice Delalande, cheffe du service fiction et animation, CNC

David Kavanagh, directeur exécutif, Federation of Screenwriters in Europe

Mikko Pöllä, scénariste et réalisateur

MODÉRATEUR

Guillaume Prieur, directeur des affaires institutionnelles et européennes de la SACD

Guillaume Prieur ouvre la discussion en soulignant que la thématique du débat, à savoir « Comment construire l'Europe des séries ? » constitue un sujet très important et aussi le fil rouge de cette édition de Série Series. Les séries européennes sont-elles l'avenir de la création ? Pour tous les acteurs de la création, cette question est aujourd'hui primordiale, avec en toile de fond un paysage en total bouleversement : d'un côté, les frontières s'effacent et les enjeux financiers changent avec l'arrivée de géants disposant de moyens considérables ; de l'autre, on assiste à une mutation totale des usages et manières d'accéder aux œuvres.

Guillaume Prieur présente les intervenants au débat. Nathalie Biancolli est directrice des acquisitions et de la fiction internationale pour France Télévisions. Bénédicte Charles est scénariste et travaille sur *Mirage*, le premier projet de série développé par la nouvelle alliance entre France Télévisions, la ZDF et la Rai. Anna Croneman est directrice de la fiction de la SVT, la télévision publique suédoise. Alice Delalande est cheffe du service fiction et animation au sein de la direction de l'audiovisuel du CNC. David Kavanagh est directeur exécutif de la Fédération des scénaristes en Europe, qui rassemble les Guildes de scénaristes européennes et a pour objectif d'améliorer la situation des auteurs en Europe. Mikko Pöllä est un scénariste et producteur finlandais.

Un avenir radieux pour la création européenne

Pour ouvrir le débat, Guillaume Prieur demande à chacun son pronostic sur l'avenir de la création dans le contexte actuel.

Nathalie Biancolli prédit un avenir centré sur le contenu. Il y a beaucoup de créativité en Europe, ajoute-t-elle. Le marché américain

est en déperdition sur la créativité, avec de nombreux remakes et l'omniprésence de plateformes qui cherchent avant tout à conquérir des abonnés, là où l'Europe a, elle, privilégié la créativité.

Pour David Kavanagh, c'est une évidence : il n'y aura pas de hausse dans le volume cette année, mais peut être dans la qualité, dans les audiences et les usages en Europe. Il espère une reconnaissance des auteurs à la hauteur de ce qu'ils méritent.

Pour Alice Delalande, l'important, ce sont les talents. Il faut favoriser une mise en réseau, ainsi qu'une reconnaissance. La créativité passe par eux, il faut leur faire confiance et les encourager. La coproduction, c'est d'abord les talents et ceux qui les soutiennent, notamment les diffuseurs publics.

L'avenir semble plutôt radieux pour Bénédicte Charles également. L'émergence des coproductions internationales permet, pour les auteurs, de confronter des expériences, de progresser, de s'apercevoir qu'il n'y a pas d'uniformité européenne mais que la diversité est une force. La coproduction est multiforme et ne véhicule pas qu'un seul message, ce qui permet d'éviter un certain formatage.

L'avenir, c'est le talent, pour Anna Croneman. Les diffuseurs doivent être les premiers et meilleurs partenaires pour les créatifs et l'avenir sera positif.

Pour tous les contenus, poursuit Mikko Pöllä, le public va devenir international, mondialisé ; les publics se fichent de l'origine des séries, c'est la qualité uniquement qui les intéresse.

Les alliances dans l'air du temps

Guillaume Prieur note l'optimisme et l'enthousiasme de ces visions. S'agissant des coproductions européennes, il explique que deux organisations ont été mises en place dans cette première partie de l'année, pour porter un mouvement en faveur des coproductions européennes : l'alliance entre France Télévisions, la Rai et ZDF d'un côté ; et « Nordic 12 », une association des diffuseurs nordiques pour faire naître 12 séries par an. Nathalie Biancolli et Anna Croneman sont des actrices de ces deux mouvements et Guillaume Prieur les interroge sur la manière dont l'idée de fédérer les services publics européens au profit de la création et de la coproduction européenne a émergé, et quels sont les objectifs de ces alliances.

Anna Croneman rappelle que la collaboration entre pays nordiques existe depuis longtemps mais que Nordic 12 va lui donner une nouvelle ampleur puisqu'elle aboutira à la naissance de 12 séries par an, ce qui est un grand changement d'échelle. Il y a cependant chez les Nordiques une longue tradition de coproduction qui a commencé avec les longs métrages, et qui répondait au manque de budget de ces pays de petite taille. Avec l'augmentation des volumes, les publics ont pris l'habitude et apprécient de voir des séries d'autres pays nordiques. En pratique, les séries produites par les 5 pays (Norvège, Suède, Finlande, Danemark, Islande) seront diffusées par les 5 diffuseurs publics. L'un des enjeux est de favoriser le développement de coproductions où chaque diffuseur prend en charge une part égale du budget, comme c'était le cas pour *Bron / Broen*.

L'alliance France Télévisions – ZDF – Rai est née en mai dernier, guidée par les missions de service public pour leur public et d'évolution sur le contenu. Avec une volonté de se distinguer du modèle de la coproduction « euro-pudding » qui a pu exister par le passé : l'idée est de développer des projets pour lesquels la coproduction est naturelle, porteuse de sens, et qui ne seront pas uniquement destinés à être diffusés sur les chaînes des trois partenaires. Les projets seront suivis très en amont. L'accent est mis sur le contenu

plutôt que sur l'idée d'être compétitif financièrement face aux budgets exorbitants des plateformes. En pratique, les partenaires n'auront aucune obligation spécifique de produire ensemble, mais se réuniront tous les deux mois afin d'échanger sur les projets, de réfléchir ensemble à ce qu'ils ont envie de faire et à la manière dont ils souhaitent évoluer. La collaboration entre les trois diffuseurs peut se traduire aussi bien par de la coproduction que par du préachat ou de l'acquisition. Pour France Télévisions, il est important d'essayer d'avoir un auteur français sur tous les projets, comme c'est le cas actuellement pour *Mirage*.

Le passage du linéaire au non linéaire pose toujours des problèmes de droits. Il s'agit d'évoluer avec les usages des publics, tout en gardant l'objectif premier, à savoir la qualité du contenu. Les auteurs sont primordiaux, et en tant que diffuseur, France Télévisions ne cherchera pas à les supplanter. La coproduction est un moyen de toucher un public plus large, mais aussi plus jeune qu'actuellement. À ce jour, trois projets ont été lancés : *Mirage*, projet français en coproduction avec la ZDF et Cinéflix (Canada) ; *Leonardo*, projet italien dont le développement est quasiment terminé, et *Eternal City*, actuellement en développement.

Guillaume Prieur relève une distinction entre les deux systèmes d'alliance. Les Nordiques ont choisi une logique de mutualisation des moyens ainsi qu'un quota de projets, contrairement au groupe France-Italie-Allemagne.

Les pays nordiques ont plus d'avance en termes de circulation des programmes, ajoute Nathalie Biancolli. Pour preuve : la Rai ne diffuse pas de programmes français, ni la ZDF.

Anna Croneman acquiesce : c'est tout l'intérêt du projet mais cela ne dépend pas uniquement de l'argent ; il s'agit avant tout d'un désir de travailler ensemble et de faire voyager les talents entre les pays nordiques, qui sont proches.



Le rôle des institutions

Guillaume Prieur interroge Alice Delalande sur la manière dont le CNC se positionne face aux évolutions actuelles.

Alice Delalande rappelle qu'aujourd'hui en France, environ 870 heures de fictions sont produites par an. Environ la moitié bénéficie d'apports étrangers. 4.5% de ces heures concentrent 65% des apports étrangers : les apports étrangers sont très concentrés, mais assez peu présent sur le volume, et il y a peu de coproductions d'envergure. C'est pour le CNC un sujet de réflexion majeur. Il y a environ deux coproductions d'envergure par an qui se font en France.

L'objectif n'est pas forcément le volume, mais plutôt l'importance de maintenir une certaine diversité et de bâtir un écosystème vertueux. Les initiatives au niveau des diffuseurs sont réjouissantes et au niveau des producteurs, le désir est là également, tant dans les filiales que pour les producteurs indépendants. Il manque peut-être un maillon : celui de la mise en réseau des talents. Cela commence à évoluer : les auteurs commencent à s'identifier mutuellement, des formations existent, un terreau favorise cette mise en réseau.

Pour accompagner les coproductions dès leurs premières étapes, le CNC a lancé l'Aide à la coécriture de coproductions internationales. Huit projets ont été reçus, quatre territoires francophones se sont associés à la France, et deux des projets ont été accompagnés avec chacun une bourse de 50 000 euros. L'idée est d'organiser une écriture collective et collaborative, avec l'ambition que ces propositions irriguent le marché. Le CNC espère accompagner 4 à 5 projets par an.

L'impact créatif de la coproduction

Pour Bénédicte Charles, la coproduction change beaucoup de choses... et rien du tout ! Le travail d'écriture ne part pas d'une envie de réaliser une coproduction internationale, mais d'une idée. Pour *Mirage*, par exemple, il s'agissait de parler de Dubaï, de faire une série d'espionnage avec une histoire d'amour. Ce que la coproduction change ? Le budget. Sans coproduction internationale, la série n'aurait pu voir le jour. Cela abat des barrières que les auteurs peuvent se mettre pour manque de financement, car il y a la possibilité d'écrire ce que l'on a envie d'écrire. L'obligation de parler anglais n'est pas avérée.

En tant que scénariste, Mikko Pöllä estime que ses histoires doivent répondre au monde dans lequel nous vivons : nos vies sont de plus en plus internationales, il est donc normal que les séries ne soient plus exclusivement nationales. Le concept doit primer et être intelligible, quelle que soit la langue.



En ce qui concerne le fait de travailler avec d'autres auteurs d'autres pays, les scénaristes essaient de laisser leurs défauts à la maison. Il s'agit d'une belle expérience, mais cela nécessite une structure claire au sein de l'équipe créative : qui fait quoi, quel est le rôle de chacun, qui dit quoi, qui a quelle compétence ? Lorsque cette structure est posée d'emblée, tout devient très fluide. S'agissant de la question de la langue, il faut prévoir des traducteurs, cela nécessite temps et argent, mais les gains en termes de qualité sont énormes.

Guillaume Prieur demande alors aux représentantes de chaînes quel type de projets elles souhaiteraient soutenir.

Pour Nathalie Biancolli, la comédie est un challenge ! Interrogée sur les questions de langue, elle rappelle qu'en France, les œuvres sont systématiquement doublées, et que ce n'est pas quelque chose qui pourra changer du jour au lendemain. Elle insiste sur le fait qu'il ne faut pas se priver des talents non anglophones ; il est de moins en moins vrai qu'il faut tout faire en anglais pour qu'une coproduction fonctionne. Pour *Mirage*, la langue d'écriture est en français, et les personnages principaux sont français.

Anna Croneman acquiesce, il est inutile que tout le monde écrive en anglais. Il y a quelques années, cela aurait été impensable de diffuser un programme suédois sous-titré au Royaume-Uni. Aujourd'hui, la nouvelle génération est différente et regardera des bonnes séries peu importe la langue. Elle indique que pour l'un des projets de la SVT, il y a quatre langues, et le public n'y voit pas d'inconvénient.

L'idée est partagée par David Kavanagh. Mais ce débat est aussi lié plus largement à la culture. On dit qu'il y a 40 ou 50 cultures différentes en Europe et cela doit être une source de fierté. Un rapport de l'Observatoire européen de l'audiovisuel indique que 11 000 heures de fiction ont été produites pour la télé en Europe, contre 4 500 aux États-Unis.

À ses yeux, le talent est important mais il faut aussi restructurer la façon d'écrire, donner plus de pouvoir aux scénaristes. En Europe, il n'y a pas de showrunner qui fait le casting, est sur le plateau, gère le budget, a sa propre société de production... C'est un modèle qui n'est pas encore adopté. Il faut repenser notre manière d'impliquer les talents dans la production. Il s'agit moins d'une question de formation que de gestion sur le terrain.

Pour Mikko Pöllä, il est aujourd'hui compliqué pour les créateurs de deviner les attentes des acheteurs : certains mettent en avant les projets internationaux, tandis que d'autres demandent une identité locale forte.



Comment toucher les publics ?

Nathalie Biancolli souligne qu'en termes de genre, France Télévisions et ses partenaires de coproduction restent plutôt ouverts. La série historique, selon le thème traité, se prête bien à la coproduction. Le fantastique ou la science-fiction sont aussi des angles intéressants puisque l'un des objectifs est de rajeunir les audiences.

Il faut s'adapter à la façon dont le public visionne les séries pour pouvoir faire en sorte que ces programmes soient vus. Concernant le marketing, les partenaires sont encore en discussion ; une piste est de lancer les projets simultanément dans les différents pays, une autre, plus ambitieuse, serait de développer une plateforme spécifique.

Avec le projet Nordic 12, les pays auront 12 mois pendant lesquels ils pourront lancer la série quand nous le souhaiterons. Il faut réinventer sans cesse les stratégies marketing et rester souple sur les échéances de diffusion, tout en veillant à ne pas céder les droits trop tôt, pour toucher des publics larges. Elle raconte que SVT a récemment remis en une de son playeur une série qui a 7 ans et l'audience a été extraordinaire !

Le droit d'auteur, clé de voûte de l'Europe des séries ?

En ce moment, au Parlement européen, est discutée une directive sur le droit d'auteur. Le droit à rémunération des auteurs en Europe est un sujet important et existe dans certains pays. Dans ceux dans lesquels il n'existe pas, il y a peu d'auteurs et il est compliqué d'obtenir des informations sur la manière dont les œuvres sont exploitées et sur les rémunérations possibles. Des études sont néanmoins en cours.

David Kavanagh précise que la FERA (Fédération européenne des réalisateurs de l'audiovisuel) a effectué une étude auprès de 3300 auteurs – scénaristes et réalisateurs – qui ont répondu à une enquête en ligne. Cette étude a permis de mettre en évidence leurs revenus, le nombre de productions et les incertitudes et difficultés rencontrées

par les auteurs. Elle a mis en avant le fait que les auteurs ont un niveau d'instruction élevé, avec au moins deux diplômes. Ils sont dans l'industrie depuis 14 ans en moyenne et ont gagné moins de 20000€ nets en 2016. Les Français et les Scandinaves gagnent un peu plus, les Bulgares et les Irlandais un peu moins. Une part considérable des auteurs doit avoir un autre emploi en parallèle.

Il lui semble que le système est injuste et inefficace : comment une industrie aussi dynamique peut-elle favoriser aussi peu des auteurs qui sont au cœur du processus ? Comment exiger une qualité et un investissement optimaux des personnes qui ne peuvent pas vivre de leur travail ? Beaucoup d'auteurs n'ont d'autre choix que signer de mauvais contrats.

La directive sur le droit d'auteurs n'apportera pas de grand changement. Le talent des auteurs est au cœur de l'industrie audiovisuelle et il faut que chacun le respecte davantage et contribue à une meilleure rémunération.

Guillaume Prieur insiste : l'avenir de la fiction en Europe passe par les contenus, mais aussi par un nouvel équilibre entre diffuseurs, auteurs et producteurs. L'an dernier en France, des accords ont été passés sur la transparence, pour améliorer la transparence des remontées de recettes. Des négociations sont en cours pour obtenir un intéressement après amortissement des auteurs français pour équilibrer davantage les relations.

Nathalie Biancolli conclut : il y a des raisons d'être optimiste, et elles reposent sur les atouts des talents européens. Tous ensemble, nous avons des défis à relever : le financement de la création, l'évolution des supports et des usages, et la répartition de la valeur.

LE CONCLAVE DES DIFFUSEURS



PARTICIPANTS 2018 :

ARNOUD BRUINIER, EO (PAYS-BAS)
SYLVIE COQUART-MOREL, RTBF (BELGIQUE)
ANNA CRONEMAN, SVT (SUÈDE)
BRIGITTE DITHARD, ARD / SWR (ALLEMAGNE)
LISELOTT FORSMAN, YLE (FINLANDE)
WIM JANSSEN, VRT (BELGIQUE)
SUZANNE KUNZELER, NPO (PAYS-BAS)
FEDERICO LLANO, TVE (ESPAGNE)
JAN MAXA, CESKA TELEVIZE (RÉPUBLIQUE TCHÈQUE)
FRANÇOISE MAYOR, RTS (SUISSE)
HELEN PERQUY, VRT (BELGIQUE)
TONE C. RØNNING, NRK (NORVÈGE)
KATHARINA SCHENK, ORF (AUTRICHE)
FRANK SEYBERTH, ZDF (ALLEMAGNE)
PHILIPP STEFFENS, RTL (ALLEMAGNE)
MYLENE VERDURMEN, AVROTROS (PAYS-BAS)
ELLY VERVLOËT, VRT (BELGIQUE)
MICHELE ZATTA, RAI (ITALIE)

Initié en 2013, le *Conclave des diffuseurs* réunit les directeurs de la fiction des chaînes européennes pour une réunion conviviale et à huis clos, leur permettant d'échanger entre pairs et en petits groupes sur les enjeux clés du secteur et de leur profession.

Les diffuseurs ont cette année été invités à s'interroger sur les publics et sur leur mission vis-à-vis d'eux : quelles histoires souhaitez-vous raconter, à qui, et pourquoi ? De quel rôle culturel et de quelle responsabilité vis-à-vis des téléspectateurs se sent-on investi ?

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.

UNION EUROPÉENNE DE RADIODIFFUSION

Pour la 4^e année consécutive, l'UER a choisi *Series Stories* comme cadre pour le séminaire annuel de son groupe fiction, qui a rassemblé une quarantaine de diffuseurs publics européens.

UER

SERIES STORIES



Parrainé par la Région Île-de-France et le CNC, *Series Stories* offre un espace d'expression et d'apprentissage aux auteurs et producteurs qui vise à favoriser les réflexions autour de la recherche et développement en matière de séries et l'émergence de nouvelles collaborations.

Les créateurs et producteurs ont ainsi pu participer, sur inscription préalable, à un programme sur mesure d'ateliers interactifs, guidés par des experts, autour de questions techniques et de problématiques concrètes.

ATELIERS CRÉATIFS

Faire grandir les talents : quel accompagnement pour les auteurs ?

Experts : Hilary Salmon (directrice de la fiction, BBC Studios), Anne Edyvean (directrice de BBC Writersroom), Michele Zatta (producteur, Rai)

Le travail de recherche préalable à la création de séries

Experts : Anne Landois (scénariste), Peter Kosminsky (scénariste et réalisateur), Tarja Kylmä (scénariste)

Collaborations artistiques : comment donner le meilleur ?

Experts : Christian Vesper (directeur créatif de la fiction internationale, FremantleMedia), Tone C. Rønning (productrice, NRK)

PERSPECTIVES SUR LA CRÉATION

Storytelling européen ?

par Walter Iuzzolino

Quelles histoires raconter, à qui, comment et pourquoi ?

par Nicola Lusuardi

EN PRATIQUE

Romancier et scénaristes :

les passerelles entre littérature et écriture sérielle

Experts : Nicolas Beuglet (romancier et scénariste), Bertrand Guillot (romancier), Patrick Vanetti (scénariste et directeur du CEEA)

Tourner en Île-de-France

Experts : Stéphane Martinet (Commission du Film Île-de-France), Christine de Bourbon Busset (productrice, Lincoln TV)

MERCI

Actes rédigés par



&

Onciale

Édition, rédaction, multimédia

5 rue Barbette 75003 Paris
+33 (0)1 44 54 55 11
onciale@onciale.fr

Photos Série Series 2018 : © Sylvain Bardin et Philippe Cabaret

Visuel 2018 : Aude Perrier | Déclinaison graphique : Mathilde Montagne – Tuk-Tuk

Série Series remercie chaleureusement les intervenants, modérateurs, participants,
l'ensemble des équipes des séries, les bénévoles,
et tous ses partenaires qui rendent cette aventure possible.

REPLAY SÉRIE SERIES

Pour revoir en vidéo les séances et meilleurs moments de Série Series 2018 ainsi que des interviews exclusives des intervenants, rendez-vous sur :

www.vimeo.com/serieseries

Retrouvez également les photos de cette édition sur notre site www.serieseries.fr et suivez l'actualité de Série Series toute l'année sur [Facebook](#), [Twitter](#), [Instagram](#) et [Linkedin](#).

île de France