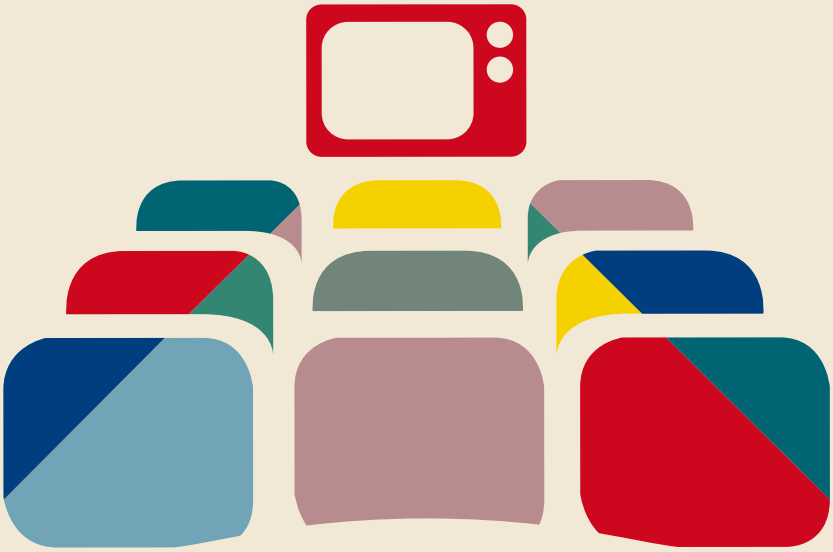


ACTES

FONTAINEBLEAU 1er > 3 JUILLET 2015 SAISON 4

SÉRIE SERIES

THE EUROPEAN SERIES SUMMIT

12ème Journée de la CRÉATION TV

2 JUILLET 2015

02 Talents et Création !
03 Ils pilotent Série Series
04 Le monde des séries, les séries dans le monde : enjeux et prospective
08 Une discussion avec .... Sir Ken Robinson
11 Regards croisés ... entre acteurs
14 Regards croisés ... autour de la composition de musique pour les séries
18 Masterclass Éric Rochant
21 Masterclass Todd A. Kessler
25 Regards croisés... Todd A. Kessler & Éric Rochant
28 Masterclass Anna & Joerg Winger
30 Masterclass Mette M. Bølstad
33 Masterclass Teresa Fernández-Valdés & Ramón Campos
36 Humans (Royaume-Uni/USA) – étude de cas
39 Torpederna (Suède) – étude de cas
40 Trapped (Islande/Allemagne) - étude de cas
42 The Enfield Haunting (Royaume-Uni) – étude de cas
45 Une chance de trop (France) – étude de cas
48 Northern Mishaps (Finlande) – étude de cas
49 Il Giovane Montalbano (Italie) – étude de cas
50 Ça tourne !
52 Séances spéciales pour les enfants
53 Industry Meetings
55 Le héros – Industry Meeting
58 Le conclave des diffuseurs
59 Let's talk about commissioning
62 Les B.A. de Série Series
63 Dîners et soirées

APA – 12e JOURNÉE DE LA CRÉATION TV – 2 JUILLET 2015

70 Discours d'ouverture
71 Intervention d'Emmanuel Kessler
72 Intervention de Catherine Morin-Desailly
74 Débat : audiovisuel, transparence et bonnes pratiques
77 Intervention de Laurent Vallet
78 Débat : « Apartheid social » à la télé : la télévision reflète-t-elle les diversités françaises dans leur ensemble ?
81 Intervention d'Olivier Schrameck
84 Présentation du baromètre de la création 2015 par Benoît Danard
86 Débat : l'audiovisuel en 2015, le big bang institutionnel
90 Intervention de Rémy Pfimlin
91 Remise des titres professionnels du CEEA

TALENTS ET CRÉATION

Avec l'aimable autorisation de Carnival Films / Masterpiece

SÉRIE SERIES a tourné la page de sa 4e édition ce 3 juillet 2015.

Déjà quatre ans que Série Series parcourt l'Europe pour identifier des séries hors normes, hors du commun, avec ce supplément d'âme qui donne lieu à des œuvres qui perdurent, qui nous touchent.

Quatre ans que Série Series met la création européenne sous les feux des projecteurs, avec la conviction que c'est un terreau encore trop peu exploité, terriblement riche de **Talents** et source inépuisable de **Création**.

Talents et Création, les maître-mots de cette 4e édition qui a offert cette année encore un panorama inédit et éclectique de séries issues des 4 coins de l'Europe. Des œuvres originales qui parlent d'universalité et de vision d'auteur. Une ligne éditoriale unique et singulière imaginée par les organisateurs, l'agence Kandimari avec le comité éditorial et le comité de parrainage européen de Série Series.

Un nouvel opus 2015 enthousiasmant, riche de surprises, de rencontres inédites et de dîners sur l'herbe à l'ombre du château de Fontainebleau.

Une ambiance chaleureuse, une bulle conviviale et pourtant studieuse où ont été dévoilées une douzaine de séries européennes et une sélection choisie de 8 « works in progress » qui préfigurent la tendance à 2 ans, sans oublier les B. A. de Série Series qui donnent la parole aux jeunes talents européens.

Bref, un événement sans nul autre pareil, pensé et conçu par et pour les professionnels des séries. Ouvert, doté d'une vraie liberté de ton. A taille humaine. Authentique.
Small is beautiful !

© Pierre-Jean Rey

ILS PILOTENT SÉRIE SERIES

Série Series, le seul événement dédié aux séries européennes conçu par et pour ceux qui les font, est imaginé avec l'aide d'un comité éditorial et d'un comité de parrainage dont la mission est de conseiller les organisateurs de Série Series afin que cet événement gagne en efficacité et en utilité pour les professionnels européens, aujourd'hui et dans les années à venir. Avec eux, nous construisons une manifestation toujours plus européenne et à l'écoute de tout un secteur.

LE COMITÉ ÉDITORIAL qui façonne la manifestation depuis son origine est composé de 7 professionnels engagés et enthousiastes, désireux de soutenir et donner à voir le meilleur de la création européenne en matière de séries TV.

LE COMITÉ ÉDITORIAL EST PRÉSIDÉ PAR
Nicole Jamet (scénariste)
Philippe Triboit (réalisateur)
et Jean-François Boyer (producteur, Tetramedia)

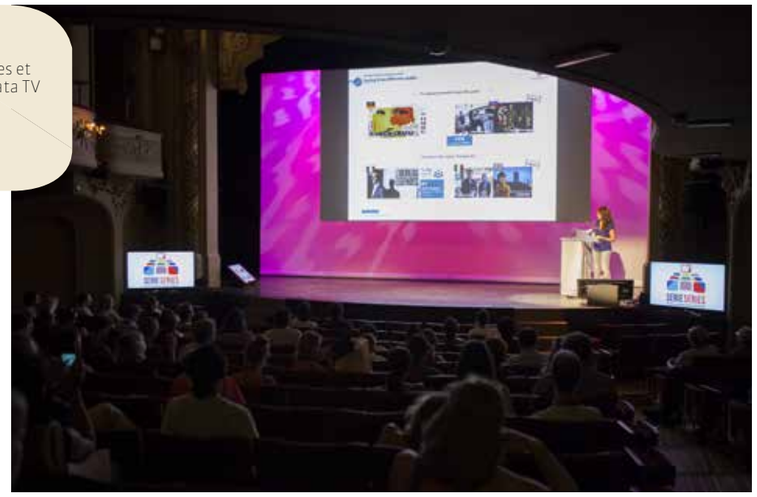
AVEC
Bénédicte Lesage (productrice, Mascaret)
Hervé Hadmar (scénariste et réalisateur)
Nicolas Jorelle (compositeur)
et David Kodsi (producteur, K'ien)

LE COMITÉ DE PARRAINAGE EUROPÉEN, composé de 8 professionnels, accompagne la manifestation depuis l'édition 2014.

SES MEMBRES SONT
Tasja Abel (vice-pésidente ZDFE Drama - Allemagne)
Stefan Baron (producteur, Nice Drama - Suède)
Harald Hamrell (réalisateur - Suède)
Lars Lundström (auteur et producteur, Matador Film - Suède)
Jed Mercurio (auteur et scénariste - Royaume-Uni)
Luca Milano (Vice-président Rai Fiction - Italie)
David O'Donoghue (directeur des opérations, Carnival Films, Royaume-Uni)
et Tone C. Rønning (directrice des programmes fiction et art - Norvège)

LE MONDE DES SÉRIES, LES SÉRIES DANS LE MONDE : ENJEUX ET PROSPECTIVE

PRÉSENTÉ PAR
Sahar BAGHERY, directrice Études et Stratégie des contenus – Eurodata TV Worlwide (France)



L'EUROPE : UN PILIER DE LA CRÉATIVITÉ

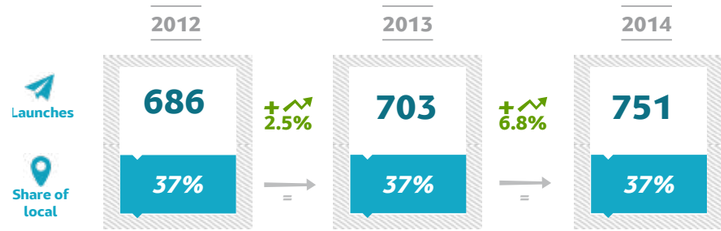
En 2014, la durée d'écoute individuelle (DEI) reste élevée dans le monde et s'est établie à 3h52 dans 46 territoires. On observe toutefois quelques disparités en Europe. Si la consommation télévisuelle demeure stable en Allemagne, elle augmente en Pologne, en Norvège et aux Pays-Bas. La durée d'écoute recule toutefois au Royaume-Uni (3h40 en 2014, contre 3h52 en 2013), les audiences étant fragmentées par les transferts vers d'autres usages et l'arrivée de nouveaux entrants.
Les séries télévisées sont très plébiscitées et représentent, en 2014, 24 % des programmes figurant dans le TOP 10 de 41 pays européens. Les séries dramatiques occupent le devant de la scène (devant les soap-opéras et les sitcoms). Dans certains pays, notamment la Turquie et la Macédoine, la fiction est reine puisque 9 des 10 programmes les plus performants en terme de parts d'audience sont des séries (toutes locales). Parmi les séries qui ont rassemblé le plus de téléspectateurs dans leurs pays d'origine, on citera l'indétrônable *Tatort* en Allemagne qui a séduit 13,2 millions de téléspectateurs et *Sherlock* ou *Call the Midwife* au Royaume-Uni qui ont rassemblé respectivement 12,7 et 11,4 millions de téléspectateurs.
La création est plus que jamais au cœur du renouvellement des grilles internationales grâce à plusieurs nouveaux programmes qui rencontrent un succès immédiat. Plus de 751 nouvelles séries ont été lancées en 2014 (contre 703 en 2013) dans une dizaine de pays européens. Un tiers sont des productions locales.
Les pays européens les plus réputés pour leurs séries ont, bien évidemment, produit de nouveaux hits. Le thriller britannique *Fortitude* produit par la chaîne Sky Atlantic a rencontré un immense succès dans son pays d'origine, mais également dans les pays scandinaves. Il sera prochainement diffusé en France sur CANAL+. La coproduction européenne *The Team* (nouvelle création de Peter Thorsboe et Mai Brostrøm) s'est hissée dans le palmarès des meilleures audiences en Scandinavie. Au Danemark, la série a doublé la part d'audience en prime time de la chaîne DR1. *The Heavy Water War* a offert à la chaîne norvégienne NRK sa meilleure audience historique. La série Les témoins a enregistré 44 % de parts d'audience sur France 2. Elle a été diffusée en Norvège, en Australie, en Belgique et prochainement au Royaume-Uni. La nouvelle production des Studios ITV, le thriller nordique *Jordskott*, pourtant très sombre, a rencontré un immense succès en Suède auprès des jeunes âgés de 15 à 34 ans.
La créativité européenne s'exprime dans tous les pays, y compris dans ceux dont on n'a pas encore l'habitude de parler. De nouvelles séries de qualité y ont vu le jour, séduisant un large public. Ainsi, en Islande, la série *The Lava Field* (qui raconte l'histoire d'un détective de Reykjavík assigné à travailler sur le cas d'un suicide en Irlande) a obtenu une part d'audience impressionnante de 90 %. Déjà diffusée en Suède et en Norvège, le public français pourra découvrir prochainement la série sur Arte. La comédie grecque *Kato Partali* et le drame historique flamand *In Flanders Field* ont obtenu les meilleures parts d'audience, tous genres confondus, dans leurs pays d'origine. Enfin, la mini-série *Charlie* (basée sur la vie politique du très controversé Charles Haughey, ancien Premier Ministre) a créé l'événement en Irlande.

En partenariat avec

Eurodata TV WORLDWIDE

Eurodata TV WORLDWIDE

Amount of series launched by year and their share of local production
10 European countries (85 channels)



LES DERNIÈRES TENDANCES DANS LE MONDE DES SÉRIES

Plusieurs tendances se dégagent clairement en 2014 et certaines thématiques sont privilégiées. Si les séries policières rencontrent toujours un large succès, on note un nouvel engouement pour les séries d'espionnage. Ce genre permet de raconter des événements historiques au travers d'un point de vue différent. La série allemande *Deutschland 83* se situe dans les années 80, en pleine guerre froide. Elle narre les aventures d'un jeune espion d'Allemagne de l'Est infiltré dans l'armée américaine à l'Ouest. D'autres séries apportent un regard plus intime sur le milieu de l'espionnage. C'est le cas du *Bureau des Légendes* qui a permis à CANAL+ d'obtenir sa meilleure audience depuis *Tunnel*. Cet été, la chaine BBC Two lancera la série *London Spy* (la romance entre deux hommes issus de deux mondes différents, l'un travaillant au sein des services secrets britanniques et l'autre évoluant dans le monde de la nuit).
Plusieurs séries européennes traitent, par ailleurs, du « retour aux racines ». Les personnages sont amenés, pour diverses raisons, à revenir dans leur ville natale. Dans *Virage Nord*, diffusée sur Arte, l'héroïne retourne dans le Nord de la France pour enquêter sur le meurtre d'un supporter pendant un match de football. Dans la série Turque *Ask Yeniden*, un homme et une femme rentrent des États-Unis et font croire à leurs familles respectives qu'ils sont en couple. Dans la série russe *Love Blooms in Spring*, une jeune femme rentre chez elle après deux ans dans le coma. À sa grande surprise, son mari et sa meilleure amie prétendent ne pas la connaître. Enfin, dans *Frikjent*, qui a rencontré un immense succès en Norvège, un homme d'affaires retourne dans sa ville natale 20 ans après avoir été acquitté du meurtre de sa petite amie.
La guerre continue d'inspirer les créateurs de séries et plusieurs mini-séries en dénoncent les horreurs. Toutes les guerres ou conflits sont abordés. *Los Nuestros*, une série espagnole, traite du kidnapping d'un enfant par des djihadistes. Comme dans les séries d'espionnage, les œuvres permettent de confronter plusieurs points de vues : celui d'un journaliste italien dans *L'Angelo di Sarajevo*, d'une famille dans *Die Himmelsleiter*, voire même de scientifiques dans *The Heavy Water War*. La guerre est même traitée de façon interactive dans *Our World War*, produite par BBC Three. Cette mini-série est construite à partir d'écrits d'anciens combattants de la Première Guerre Mondiale. Le premier épisode a été mis en ligne sur le site Internet de la BBC et offre aux spectateurs l'opportunité d'influer sur les décisions des personnages principaux (faire un soldat prisonnier ou le tuer, par exemple).
Les créateurs tentent d'imaginer le monde de demain et les séries s'inspirent de nos peurs actuelles et des questions que nous nous posons sur le futur. Diffusée prochainement sur Arte, *Trepalium* est une série de science-fiction qui nous plonge dans un futur proche où plus de 80 % de la population est au chômage. Coproduite par Arte et la chaîne norvégienne TV2, la série *Occupied*, imaginée par le maître du polar scandinave Jo Nesbø, est un thriller politique d'anticipation ancré au cœur des enjeux pétroliers de l'océan Arctique. *Humans*, l'adaptation britannique de la série suédoise, a été lancée il y a deux semaines sur Chanel 4. Le programme a réuni plus de 4 millions de téléspectateurs, permettant à la chaîne d'enregistrer son plus fort taux d'audience pour une création originale depuis plus de 13 ans. Dans un ton beaucoup plus léger, la série humoristique néerlandaise *Missie Aarde (Mission Earth)* raconte l'histoire d'un vaisseau spatial chargé de trouver une nouvelle planète pour y accueillir les êtres humains après la fonte des glaces.
La comédie reste reine dans le monde des séries, mais les succès traversent plus difficilement les frontières. En Suède, la série *Ack Warmland* (qui met en scène une mère de famille qui ouvre un salon de beauté) a rassemblé jusqu'à deux millions de téléspectateurs, obtenant ainsi la meilleure audience pour un épisode de série depuis trois ans. *Family Kruis,* aux Pays-Bas, a doublé la part d'audience en prime time de la chaîne RTL 4. Les sitcoms importées en Europe sont pour la plupart d'origine américaine. Si on note quelques

échanges régionaux en Scandinavie ou en Europe de l'Est, le fournisseur principal de comédies en Europe reste le Royaume-Uni. Les séries *Cucko* et *Hebburn* ont été récemment lancées respectivement en Allemagne et au Portugal.
Les séries offrent l'opportunité d'inventer et de tester de nouvelles formes, que ce soit au niveau du storytelling ou de la réalisation. On peut noter le retour en force des séries d'anthologie (*Accusé* sur France 2, *Banana* sur BBC Worldwide). La série espagnole *Cuentame Un Cuento* revisite de manière décalée un conte par épisode. La série belge *De Biker Boys* est réalisée comme le making-of d'un documentaire sur le voyage d'une bande de motards.
Au-delà des concepts, de la réalisation et de l'esthétique, un ingrédient peut être considéré à lui seul comme l'essence même d'une série : la bande-son. La musique du générique de la série *Frikjent* a été composée par le groupe Highasakite. La musique et la bande-son jouent un rôle essentiel dans toutes les adaptations – américaines, espagnoles, péruviennes – de la série italienne *Braccialetti Rossi*. Le clip de la chanson interprétée pour la version italienne par Niccolò Agliardi a été vu plus de 4 millions de fois sur YouTube.

LE DÉVELOPPEMENT DES NOUVEAUX USAGES

Pour faire face à la concurrence, les producteurs et les diffuseurs s'adaptent aux nouveaux modes de consommation des contenus télévisuels. La télévision de rattrapage connaît ainsi un développement important. Dans ce domaine, le Royaume-Uni tient une place incontestée de leader. *Sherlock* a été le programme le plus demandé de l'année en catch-up sur BBC iPlayer et le premier épisode a dépassé les 4 millions de vues. En France, *Broadchurch* et *The Blacklist* ont été les deux séries les plus regardées en différé en 2014.
Les chaînes n'hésitent plus à distribuer leurs programmes avant qu'ils soient diffusés à l'antenne. La chaîne britannique ITV a mis à disposition sur son player tous les épisodes de la série *Cockroaches* (une comédie post-apocalyptique) avant sa diffusion linéaire. En France, pour s'adapter au phénomène du « binge watching », les 10 épisodes du *Bureau des Légendes* ont été mis à disposition en intégralité sur Canalplay Infinity dès le jour de la diffusion des deux premiers épisodes à l'antenne. En Allemagne, la plateforme MyVideo proposait gratuitement les saisons inédites des séries américaines *Spartacus* et *Vikings* presque un mois avant leur diffusion sur la chaîne ProSieben. RTL (Pays-Bas) propose également de visionner les séries 7 jours avant leur diffusion, mais le service est payant. Enfin, la série *100 code* (une coproduction entre la Suède et les États-Unis) a été proposée en exclusivité sur l'offre de SVOD HBO Nordic au mois de mars, alors que la diffusion en Suède était prévue sur la chaîne Canal 5 à l'été 2015.
Les nouveaux usages transforment le rapport au temps et encouragent l'immédiateté et les diffusions simultanées. Le groupe espagnol Atresmedia a lancé la série *The Refugees* en simultané sur La Sexta, Nova, Antena 3 et Neox. CANAL+ a offert aux non-abonnés de visionner un épisode de la série *Spotless* sur YouTube.
Les stratégies digitales se développent également pour favoriser l'interaction sociale et créative. En Grande-Bretagne, le triptyque *Cucumber, Banana, Tofu* a été diffusé en simultané sur trois supports différents (*Cucumber* sur Channel 4, *Banana* sur E4 et *Tofu* sur la plateforme digitale de la chaîne). En France, TF1 a lancé un jeu-concours à partir de la série *Persons of Interest*. À l'occasion de la diffusion du dernier épisode de la saison 3, la chaîne a mis en place un concours interactif dont le gagnant est invité à apparaître dans un prochain épisode de la série.

L'EXPANSION MONDIALE DES NOUVEAUX ENTRANTS

Le développement de Hulu, Netflix et Amazon offre de nouvelles opportunités créatives. En effet, si ces plateformes internationales online disposent d'un large catalogue de séries télévisées, elles investissent de plus en plus dans la création originale. La troisième saison de *Orange Is the New Black* a été récemment lancée sur Netflix qui a également alimenté son catalogue de contenus originaux de fiction avec la série *Sense 8* (créée par Andy et Lana Wachowski). Amazon Instant Video met à disposition des séries originales produites via un système de pilotes. 10 séries ont ainsi obtenu une saison complète, parmi lesquelles *Mozart in the Jungle* et *Transparent*. Ces plateformes ont également pour stratégie de reprendre des séries qui avaient été arrêtées par les diffuseurs traditionnels. Netflix s'est associé à TV2 au Danemark pour coproduire *Rita* qui, grâce à la plateforme, a eu droit à une troisième saison. La troisième saison de *Ripper Street* a été coproduite par Amazon et BBC. Les huit épisodes ont été mis en ligne en novembre dernier sur la plateforme avant sa diffusion sur BBC One. Amazon a récemment annoncé que deux saisons supplémentaires seraient produites.
Les plateformes locales de SVOD se lancent également dans la création de contenus originaux. *Zwarte Tulp* est la première création originale de la plateforme néerlandaise Videoland Unlimited. *Der Lack Ist Ab* a été développée sur la plateforme allemande MyVideo. En France, la fiction d'anticipation *FRAT* a été produite par Canalplay. Le service italien de SVOD Infinity a créé la série *Bob Torrent*. Enfin, la comédie suédoise *Taxi* a été entièrement financée par la plateforme SVT Flow dédiée aux nouveaux talents.
De nouveaux acteurs inattendus se sont également lancés dans la création de contenus. Yahoo Screen (financé par la publicité) a produit la comédie futuriste *Other Space* (conçue par Paul Feig, le créateur de *Freaks & Geeks* et le futur réalisateur du prochain *Ghostbusters*). Sony Pictures a lancé sur PlayStation la série *Powers* inspirée d'un comic book (une deuxième saison a déjà été commandée). Soucieuse de redorer son image de marque, la plateforme BitTorrent (identifiée principalement au téléchargement illégal) financera une série de science-fiction intitulée *Children of the Machine* (l'histoire se déroule en 2031 dans une société futuriste où des robots androïdes ont pris le pouvoir). Ceux qui voudront télécharger la série pourront le faire gratuitement, mais devront payer un forfait pour échapper aux publicités et obtenir des contenus exclusifs. Enfin, les réseaux sociaux peuvent également devenir des supports de séries. Ainsi, Snapchat a lancé deux séries : *Snapper Hero* (qui regroupe de nombreuses stars du web) et *Literally Can't Even*.
Pour conclure, L'Europe est le foyer d'une création originale en fort développement. Le succès au niveau local des séries reste un premier pas vers la reconnaissance internationale. Deux lignes de développement restent à creuser : prolonger l'expérience au-delà du linéaire (pour s'adapter aux nouveaux usages) et développer des partenariats avec les nouveaux entrants. ■

UNE DISCUSSION AVEC…
SIR KEN ROBINSON

INTERVENANT
Sir Ken Robinson, auteur (Royaume-Uni)

MODÉRÉ PAR
Stefan Baron, producteur Nice Drama (Suède)

Sir Ken Robinson est un auteur et orateur britannique internationalement reconnu pour ses interventions en faveur du développement de la créativité et de l'innovation, particulièrement dans l'éducation. Les vidéos de ses interventions aux conférences TED sont les plus populaires de l'histoire de cette organisation et ont été visionnées par plus de 300 millions de personnes à l'échelle de 150 pays.
Sir Ken Robinson a été invité aujourd'hui pour parler de la créativité et du talent, deux thèmes qui lui sont chers.
Il ne travaille pas dans le secteur audiovisuel, mais il est convaincu que les talents sur lesquels ce secteur s'appuie, comme de nombreux domaines industriels, sont essentiels.

VIVA LAS VEGAS

Sir Ken Robinson habite en Californie, à plusieurs kilomètres de l'une des villes les plus fascinantes des États-Unis, Las Vegas. « Il n'y a aucune raison pour qu'une ville comme Las Vegas ait été bâtie là où elle se trouve, à savoir en plein milieu d'un désert ». La très grande majorité des villes ont été construites dans des lieux stratégiques et tirent des avantages de leur localisation. Paris a été bâtie autour de la Seine. Les plus anciennes villes d'Europe ont été érigées sur des plateaux élevés ou sur des collines pour faciliter leur défense. Las Vegas, en revanche, a surgi au milieu de nulle part. Aujourd'hui, elle compte parmi les villes américaines ayant connu la plus forte croissance au cours des trente dernières années. Pour Sir Ken Robinson, Las Vegas est l'extraordinaire preuve de l'un des traits les plus distinctifs de l'intelligence humaine.

Peu de choses séparent l'homme de l'animal. Mais il y a une raison pour laquelle l'homme a inventé la télévision. Il y a une raison pour laquelle il est à l'origine de grandes œuvres d'art. Il y a une raison pour laquelle le château de Fontainebleau est un chef-d'œuvre de l'architecture. Contrairement à l'animal, l'homme dispose d'un talent inestimable : l'imagination. Elle est à la source de toute une série de facultés plus « pratiques », dont la créativité, véritable outil. Or, notre créativité peut aujourd'hui être accusée d'être la cause des nuisances qui menacent la continuité de la vie sur terre. Elle est à l'origine des deux principaux défis auxquels l'humanité doit faire face : la croissance de la population mondiale et l'impact de nos technologies sur la planète.

LA CRÉATIVITÉ : L'ARME ULTIME POUR RELEVER LES DÉFIS ACTUELS ET FUTURS

On estime que plus de 100 milliards d'êtres humains ont peuplé la Terre depuis l'apparition, il y a environ 150 000 ans, de l'Homo sapiens, cet hominidé moderne avec lequel on partage le don du langage, un sens du style et cette faculté étonnante de créer et d'imaginer notre futur. De ces 100 milliards d'individus, presque 10 % vivent sur la Terre aujourd'hui. Lorsque le château de Fontainebleau a été construit, la population mondiale était inférieure à 1 milliard. Nous sommes aujourd'hui plus de 7 milliards d'individus (et vraisemblablement 10 milliards en 2050), tous uniques.

Sir Ken Robinson a vu récemment un documentaire de la BBC intitulé « combien de gens notre Terre peut supporter ». La conclusion du documentaire était sans appel : si toute l'humanité devait consommer comme les Américains le font, il faudrait 4 Terres entières pour subvenir à nos besoins !

La créativité est également la source des nombreuses technologies qui nous entourent. L'iPhone, par exemple, a transformé le monde dans lequel nous vivons. Les technologies digitales ont bouleversé nos vies et ont ouvert quantité de nouveaux champs de possibles. Ces technologies illustrent un point essentiel de la créativité humaine : les gens se nourrissent des idées des autres. Une idée, si elle est transformable, donne naissance à une multitude de nouvelles idées. Il en résulte que chaque technologie porte en elle une multitude de conséquences, la plupart inattendues.

Le 17 août 1896, Bridget Driscoll se promenait dans les rues de Londres. Elle est alors renversée par une automobile modèle Roger-Benz qui était en train de réaliser une démonstration de conduite. Désorientée à la vue de ce terrible engin se déplaçant à la vitesse d'un cheval au gallot (plus de 12 km/h !), la victime s'immobilisa frappée par la peur. Bridget Driscoll occupe une triste place dans l'histoire de l'humanité. Elle est la première victime mortelle d'un véhicule motorisé. Le tribunal conclut à la « mort accidentelle » et le médecin légiste déclara, après avoir constaté la cause du décès, qu'il espérait que « ce serait la dernière mort due à ce type d'accident ». Depuis, plus de 20 millions de personnes ont perdu leur vie dans un accident de la route à travers le monde. Bien évidemment, cela n'était pas l'intention de Henry Ford. Ces accidents ne sont que les conséquences inattendues de la technologie. Lorsque John Logie Bairda a inventé la télévision dans les années 1920, il n'avait pas anticipé Fox News. Quand l'iPhone a été commercialisé en 2007, 800 applications étaient proposées aux utilisateurs. 8 ans plus tard, 3 millions d'applications ont été développées, la plupart n'ayant pas été anticipées par les ingénieurs d'Apple. Une application permet même de transformer l'iPhone en harmonica. Mais pourquoi donc ?

Les personnes qui ont su découvrir leur talent créatif ont aujourd'hui l'énorme responsabilité d'aider l'humanité à faire face à ces différents défis. Malheureusement, beaucoup de personnes vivent leur vie sans jamais découvrir leur vrai talent. Sir Ken Robinson a publié, il y a quelques années, un livre intitulé : « L'élément : quand trouver sa voie peut tout changer ». Ce livre est né de l'idée que la majorité des êtres humains ne parviennent pas à identifier leurs talents et gagner leur vie en faisant ce qu'ils aiment.

RÉVOLUTIONNER L'ÉDUCATION

Sir Ken Robinson appelle de ses vœux la création d'un nouveau système éducatif, qui favorise la créativité, au lieu de la rabaisser. La majorité des enfants quittent l'école complètement déprimés. Non seulement ils n'ont pas découvert quels étaient leurs talents naturels, mais on a réussi à leur faire croire qu'ils n'en disposaient d'aucuns. L'école n'est-elle pas supposée être le lieu de l'épanouissement personnel ? D'après l'Organisation Mondiale de la Santé (OMS), d'ici 2020, la dépression deviendra la 2e cause d'invalidité à travers le monde. Aux États-Unis, les ventes d'anxiolytiques ont dépassé les ventes de médicaments contre les brûlures d'estomac (« pourtant, on sait à quel point la cuisine américaine favorise les remontées acides… »).

Pour écrire son livre « L'élément », Sir Ken Robinson a rencontré plusieurs personnalités. Il a demandé à Paul McCartney s'il avait aimé les cours de musique à l'école. Ce dernier lui a répondu que malheureusement, son professeur de musique estimait qu'il n'avait aucun talent. Deux ans plus tard, ce même enseignant accueillera dans sa classe George Harrison. Son verdict avait été identique : le petit George n'avait aucun talent spécifique pour la musique. Devenus adultes, Paul McCartney et George Harrison formeront les Beatles. Ce professeur

avait donc dans sa classe deux des fondateurs du groupe de rock le plus populaire de tous les temps et il a été incapable de reconnaître leurs talents. Aux États-Unis, Elvis Presley avait été expulsé de l'orchestre de son école sous le prétexte qu'il « gâchait leur son ».

Nos systèmes éducatifs s'appuient sur un principe de conformité, alors que nos enfants illustrent un principe totalement opposé, celui de la diversité. Cette éducation formatée fait oublier que chaque enfant a ses particularités et ses talents, alors même que ce sont ses talents ou centres d'intérêt particuliers qui lui permettent de s'orienter vers une activité dans laquelle il peut exceller. Plutôt que de se borner à former de futurs étudiants pour grandes écoles ou de futurs avocats, le système scolaire devrait avoir pour ambition de permettre aux élèves de développer leurs passions et faire fructifier leurs talents. Car chaque vie est différente, unique et imprévisible.
Le petit Bart Conner a découvert, lorsqu'il avait 6 ans, qu'il pouvait marcher sur les mains. Ce talent n'était pas très utile, mais il n'en était pas moins divertissant, et Bart a rapidement compris qu'il lui permettrait d'amuser les gens. Quelques années plus tard, il a découvert qu'il pouvait également descendre un escalier en marchant sur les mains. Sa mère a alors décidé de l'inscrire dans des cours de gymnastique. Bart se rappelle qu'au moment où il a franchi la porte du gymnase, il a eu l'impression de se trouver à Disneyland. Il y avait des anneaux, des barres, des trampolines, des choses à partir desquelles on pouvait se balancer ou sauter. L'atmosphère était « intoxicante, enivrante », dit-il. Pendant 10 ans, il s'est entrainé tous les jours. Aux Jeux olympiques de 1984, il obtient la médaille d'or aux barres parallèles (avec un score parfait de 10). En 1996, il épouse Nadia Comaneci (la première gymnaste de tous les temps à avoir obtenu la note parfaite de 10 aux Jeux olympiques, à l'âge de 14 ans), avec qui il a un fils, Dylan Paul. Rien, absolument rien de tout ceci ne se serait passé si sa mère ne l'avait pas encouragé. Elle aurait pu demander à son fils d'arrêter de marcher sur les mains. Au contraire, elle a décidé de l'aider à exploiter ce talent singulier. Mais même si elle l'a effectivement encouragé, elle n'aurait jamais pu prévoir la vie à laquelle il se destinait. Toute vie est imprévisible.

Or, malheureusement, nos systèmes éducatifs – comme la majorité des modèles économiques – reposent sur un principe de linéarité, selon lequel il est possible de prévoir l'avenir. L'économiste John Kenneth Galbraith nous rappelle, à raison, que « la seule fonction de la prévision économique est de rendre l'astrologie respectable ». Nous créons les mondes dans lesquels nous vivons, nous créons notre propre voie.

DÉVELOPPER LE SENS DU POSSIBLE

Pour terminer son allocution sur une note positive, Sir Ken Robinson présente une vidéo qu'il a récemment découverte sur Internet. « Le monde nous envoie ses déchets, nous lui renvoyons de la musique ». Telle est la devise de l'orchestre de Cateura, un bidonville situé à quelques mètres de la plus grande décharge à ciel ouvert d'Asunción, la capitale du Paraguay. Favio Chavez, fondateur de l'orchestre Landfill Harmonic, était convaincu que la musique peut changer le monde, mais surtout la vie des enfants de Cateura. Or, l'idée de créer une formation orchestrale dans l'une des villes les plus pauvres du monde était un pari aussi audacieux qu'insensé. Pour commencer, l'achat d'instruments neufs était inimaginable. « Un violon coûte plus cher qu'une maison ici », explique Favio Chavez. Il les a donc fait fabriquer à partir des déchets récupérés sur les monticules d'ordures. Juan Manuel Chavez, surnommé Bebi, a ainsi construit un violoncelle à partir d'un bidon d'huile, de bois recyclé et de vieux ustensiles de cuisine (dont une machine à gnocchi). Face à la caméra, il interprète le Prélude de la 1ère Suite pour violoncelle de Jean-Sébastien Bach. L'orchestre a bouleversé les vies des enfants de Cautera. Depuis quelques années, cette formation sillonne le monde. Les tournées financent les projets sociaux, les bénéfices ont permis de reloger plusieurs familles et à plusieurs enfants de suivre des études supérieures. Ces enfants ont découvert, grâce à la musique, leur voie, le pouvoir de leur créativité. ■

REGARDS CROISÉS… ENTRE ACTEURS

INTERVENANTS
Shima Niavarani, comédienne (Suède)
Geoffroy Thiebaut, comédien (France)
Jean-François Vlérick, comédien (France)
Patrick Renault, scénariste (France)

MODÉRÉ PAR
Marie Kremer, comédienne (Belgique)
Et **Matthieu Rozé**, acteur, réalisateur et scénariste (France)

INTRODUCTION

Ce débat rassemble des comédiens et comédiennes de générations, horizons et pays différents, certains issus du théâtre, d'autres plutôt du cinéma, tous ont en tout cas joué et/ou jouent dans des séries télé et sont venus confronter leurs expériences dans ce domaine. Quelles relations particulières ont-ils, dans ce contexte spécifique, avec les autres corps de métier impliqués ? Quel est leur niveau d'implication en tant qu'artiste-interprète dans le processus de création du personnage ? Et qu'est-ce que cela signifie que d'endosser un rôle récurrent, à tenir parfois sur des années ? Ce sont certaines des questions auxquelles les invités à cette session de « regards croisés » vont tenter de répondre.

DES RELATIONS ENTRE COMÉDIENS ET SCÉNARISTES : IMPROVISATION, LIBERTÉ LAISSÉE AUX ACTEURS, STRICT RESPECT DU SCRIPT… DES QUESTIONS COMPLEXES ET QUI SOULÈVENT LA POLÉMIQUE…

Shima Niavarani a travaillé dix ans au Royal Dramatic Theatre, puis sa carrière s'est orientée vers le cinéma et les séries télé. Elle estime que les relations avec l'auteur dépendront largement de « l'acteur que l'on est », et plus crument parlant de son « poids financier ». Elle évoque son expérience sur *30 degrees in February* : elle a adoré le script, son rôle a été écrit spécifiquement pour elle – du sur-mesure –, ce qui ne l'a pas empêchée de recourir souvent à l'improvisation. D'ailleurs, de manière générale, et en Suède en tout cas, elle note une tendance croissante à la part belle faite à l'improvisation, une qualité de plus en plus demandée aux acteurs, surtout dans le domaine de la comédie. Le rapport au script est sans doute un peu différent dans le contexte d'une série dramatique, moins libre ; la fidélité au texte devient un facteur plus prégnant. Il lui est cependant arrivé, sous les yeux d'un showrunner présent sur le plateau, et pour des scènes à caractère très sérieux, de délivrer sur le vif un matériau supplémentaire important à l'auteur, bien au-delà de l'écriture ; jusqu'à 50 % du contenu dramatique, estime-t-elle. Geoffroy Thiebaut vient lui aussi du monde du théâtre, puis la télé l'a séduit. Il a participé à quelque 60 téléfilms unitaires et, depuis 9 ans, est à l'affiche de la série à succès *Braquo* dont la 4e et dernière saison a été signée. Il n'imaginait pas, quant à lui, et jusqu'à récemment, que l'improvisation pouvait prendre une telle place, il est de ceux à qui l'on a enseigné que le texte était parole

En partenariat avec

d'évangile. Or, il aime à présent « s'égarer en tant qu'individu » dans les méandres du scénario et de la psychologie de ses personnages, en tout cas quand la latitude lui en est offerte.
Marie Kremer a fait ses griffes dans le théâtre forain en Belgique, puis elle a fait un premier téléfilm, et un deuxième, avant de passer du long métrage à la série télé, et elle incarne depuis sept ans l'un des principaux personnages d'*Un village français*.
Elle interpelle Patrick Renault, en sa qualité de scénariste, sur sa manière d'envisager la place du comédien au regard du script. Et le sujet va s'avérer sensible...
Patrick Renault, scénariste sur plusieurs séries au long cours mais aussi de fameuses bandes dessinées, plaide en la faveur d'un juste équilibre à trouver entre une certaine liberté laissée aux acteurs et le fait de ne jamais perdre de vue « les fondamentaux » de la série et des personnages. Il met en garde : attention à ce qu'un comédien ne se mette pas à inventer lui-même son personnage (et il rappelle au passage que l'auteur n'est de toute façon pas présent sur le plateau de tournage, c'est le réalisateur).
Or c'est précisément cette méfiance que reproche Marie Kremer aux scénaristes. Il lui semble qu'à tort, « on a peur des acteurs » en France, on ne leur fait pas assez confiance, et cela bloque une part du processus de création. En d'autres termes, on préfère les utiliser comme simples exécutants, techniquement compétents, sans plus. Elle ne demande pas à prendre part à l'écriture, mais souhaiterait que les comédiens soient davantage associés aux projets qu'on leur soumet, en amont. Ils sont trop souvent laissés sur la touche, et ce manque de dialogue n'est guère motivant, voire frustrant dans le quotidien d'un comédien.

DE L'UTILITÉ D'ENVISAGER DES LECTURES PRÉALABLES AVEC LES COMÉDIENS ET DE STIMULER L'ENVIE

Nicole Jamet intervient sur ce point depuis la salle. En tant que scénariste, et alors même qu'elle mentionne toujours ses coordonnées sur ses scénarios à toutes fins utiles, elle n'a obtenu que trois fois en vingt ans de carrière qu'une lecture liminaire soit organisée avec elle et les comédiens pressentis qu'elle aimerait pourtant rencontrer. La version qui leur est transmise est vraisemblablement allégée de ces mentions de sorte qu'ils ne puissent sciemment pas la contacter... Elle invoque des jeux de pouvoir, note que cela embarrasse souvent le réalisateur et que le travail sur le scénario se fait en concertation avec le seul producteur. Il manque encore en France l'affirmation du rôle de showrunner, sauf peut-être dans le cas d'Eric Rochant. Et le scénariste n'est en conséquence pas davantage convié au casting. Or, elle éprouve elle aussi de la frustration à ne jamais savoir pour qui elle écrit, alors même qu'on ne peut s'empêcher d'écrire pour certains comédiens, précisément.
Patrick Renault n'est pas persuadé qu'il faille s'en remettre au système du showrunner, mais il convient qu'il est dommage de ne pas pouvoir rassembler plus souvent toutes les parties prenantes autour de la table dès l'origine ; ce qui n'empêcherait pas que chacun conserve ses prérogatives.
Matthieu Rozé a fait ses débuts au cinéma il y a 20 ans, puis est passé par la télévision, a tenu un rôle important dans *Central Nuit* durant cinq saisons, et depuis trois ou quatre ans fait beaucoup de théâtre. Il reconnait quant à lui l'importance de disposer d'une bible commune au départ. Le scénario est un matériau précieux, le socle d'une aventure qui commence et va se transformer en images. Cette bible s'enrichit avec le temps dans le cas d'une série télé, également grâce aux comédiens. Il estime avoir réussi, parfois, à établir une relation de complicité fructueuse avec celui qui écrit son rôle, mais aurait apprécié que cette qualité de contact ait été établie plus tôt.
Marie Kremer rebondit sur l'importance des relations avec l'auteur. Tout est question d'envie. Il faut faire s'éveiller l'envie chez les acteurs pour obtenir le meilleur d'eux, la stimuler toujours, surtout quand il est question d'inventer un rôle sur la distance comme c'est le cas pour une série télé.
Jean-François Vlérick a commencé sa carrière à l'âge de trois ans, il a beaucoup tourné étant enfant, au théâtre et dans l'audiovisuel. Il revient depuis deux ans dans le métier et aborde le nouveau paysage auquel il se trouve confronté avec une certaine naïveté et un émerveillement presque enfantin. Il confesse qu'il se sent très « en appétit », ne comprend plus rien à cette industrie qui l'entoure, mais ça le fascine et l'excite en même temps.
De son expérience du rôle du méchant dans *Braquo*, il explique n'avoir pas touché à une ligne des répliques d'Olivier Marchal lors de la 1ère saison. La 2e saison s'est avérée une autre affaire, le processus d'appropriation du personnage s'est fait différemment. Les acteurs étaient un peu perdus avec l'arrivée du nouveau scénariste Abdel Raouf Dafri, mais celui-ci a su se montrer très vigilant, un guide subtil pour tous. Une lecture s'est notamment alors organisée autour de la table, et le script a été revu.
Shima Niavarani confirme quant à elle qu'il est rare d'être convié à une lecture. Il n'est pas même toujours possible d'obtenir l'intégralité du scénario au moment d'accepter un projet, même si elle le demande systématiquement ; le plus souvent au motif de contingences financières.

VERS UN PLUS GRAND RESPECT MUTUEL

A écouter le débat, Shima Niavarani ressent que chacun se sent impuissant à son poste. Elle relève donc un problème d'ordre structurel, avec des rôles trop compartimentés, une industrie trop lourde et trop pressante, qui met trop de côté l'humain.
Combattre ce système en tant qu'actrice n'est pas chose aisée, mais elle le fait à sa manière, n'hésite pas par exemple à recourir aux réseaux sociaux ou à demander à son agent si tel ou tel scénariste accepterait de la rencontrer. Par l'humain, la spontanéité et peut-être aussi une part d'imprévu, l'on peut fort heureusement aussi parvenir à bien des succès.
Nicole Jamet invite d'une façon générale à un meilleur respect des métiers et des compétences. Chaque long-métrage, chaque série est un projet spécifique et à part entière, mais une constante devrait être la compréhension des intérêts communs et l'affirmation d'un idéal commun dans le secteur de l'audiovisuel, tous corps confondus. Nul ne peut nier cette ambition qui nous ramène aussi à l'enjeu du désir, qui reste à la base des plus belles aventures.

DÉBAT AVEC LA SALLE

Le théâtre offre-t-il une plus grande liberté aux comédiens du fait du direct ?
Tel n'est manifestement pas l'avis des comédiens présents qui estiment unanimement qu'il est plus aisé de « tenter des choses » à la télé ou au cinéma, devant la caméra, tandis que le théâtre incarne pour eux l'exigence du strict respect du texte et est sur ce point plus contraignant. On improvise éventuellement durant les répétitions, mais plus au moment du lever de rideau. On peut par contre « désintellectualiser » davantage à la télé et au cinéma.
C'est quoi qu'il en soit une grande chance pour un comédien que de pouvoir se produire dans les trois genres et de vivre cette alternance, car des magies différentes opèrent. La télé permet notamment d'apprivoiser des rythmes de travail très soutenus : c'est une école très singulière, qui ouvre à une technique et un mode opératoire que l'on ne peut apprendre nulle part ailleurs.

Quid des relations entre comédiens, notamment dans le cadre de séries qui durent dans le temps et voient arriver de nouveaux protagonistes ?
Jean-François Vlérick salue le travail qui se fait entre les comédiens sur une série, les complicités qui se nouent avec le temps, et avant le tournage. Ceci n'est pas étranger à la qualité des séries.
Lorsqu'on incarne un rôle récurrent dans une série depuis un moment, ajoute Matthieu Rozé, il est en outre du devoir d'un comédien de savoir « accueillir les nouveaux venus » ; on est investi d'une responsabilité particulière en sa qualité d'ancien.

Sur les dangers d'être acteur d'une série trop longtemps et du type-casting...
On a en principe la liberté de disparaître, mais en tant que protagoniste principal, ce n'est pas toujours facile. Matthieu Rozé évoque par exemple sa mort tragique dans *Central Nuit*, une disparation qui a tant déplu à certains, et notamment aux autres acteurs, que le scénario l'a fait réapparaître en fantôme au dernier épisode de la saison.
Marie Kremer estime quant à elle qu'il n'est pas si facile d'exercer sa liberté en France en tant que comédien.
Quand on est engagé sur une chaîne, il n'est pas simple d'aller sur une autre. Et on peut aussi se faire enfermer dans un certain type de rôle si on n'est pas vigilant. Telle est la réalité face à laquelle il faut se positionner courageusement, en faisant des choix parfois délicats, et quitte à ne pas travailler pendant un an après avoir refusé un contrat « enfermant ».
Shima Niavarani connaît aussi les écueils du « type-casting » en Suède. Si Meryl Streep peut notamment se targuer de se transformer dans chacune de ses apparitions, briguer une telle diversité et y parvenir durant sa carrière n'est pas chose aisée.
Mais il est du devoir d'un comédien ou d'une comédienne de dépasser et briser les clichés qui lui collent à la peau. Il faut faire montre de polyvalence, se présenter toujours comme non-prédictible. Refuser les stéréotypes, c'est aussi obliger les auteurs à écrire des choses plus nuancées, et c'est une manière de faire du nivellement par le haut, pour le bénéfice de tous, acteurs, scénarises, réalisateurs, et bien sûr le public qui sait reconnaître la qualité et n'est pas dupe.

Un auditeur estime que les exigences du marketing peuvent parfois tout gâcher. Il faut protéger l'auteur tant que faire se peut, de sorte à ne pas le détourner de son œuvre originale pour des raisons économiques ou autres...
Patrick Renault a pu observer que les acteurs s'appropriaient leurs personnages avec justesse généralement, mais pas toujours dans le bon timing, tel que prévu pour la série et son déroulement. Au-delà des contingences économiques évoquées, ce respect du temps de la narration mérite aussi une certaine « protection », estime-t-il.
En réaction à cette remarque, Marie Kremer revient sur le débat initial et insiste sur ce soupçon trop fréquent qui pèse en France sur les acteurs qu'ils déforment le propos ou encore anticipent sur le scénario. C'est leur accorder peu de crédit et bien peu d'intelligence, quand ils ne demandent qu'à livrer le meilleur d'eux-mêmes, avec tout le discernement dont ils sont eux aussi capables !
Matthieu Rozé convient qu'il peut être tentant pour un acteur d'aller parfois plus vite que la musique, mais comme cela n'est pas souhaitable, il faut bien comprendre le travail d'approche d'un personnage comme un mix entre sa composition par le biais de l'écriture et son incarnation par l'acteur.
Shima Niavarani ajoute qu'il est de la responsabilité du réalisateur que de veiller à tenir le cap de la narration et de l'évolution des personnages, tandis que le comédien se doit de toujours « rechercher », proposer, prendre des risques, car tel est son métier et c'est pour cela qu'il est formé. Être comédien relève de la création artistique. Si les rapports sont parfois plus clairs quand la production s'orchestre autour d'un showrunner qui a toutes les clés en main, entendant les écueils dont certains s'attristent aujourd'hui quand tel n'est pas le cas, les conflits et les frustrations, elle suggère qu'une discussion sur la liberté artistique soit engagée entre acteurs et producteurs, lesquels ne sont en l'occurrence pas représentés aujourd'hui. Proposition à suivre...

EN GUISE DE CONCLUSION

Le mot de conclusion revient à Shima Niavarani : au bout du compte, l'essentiel est d'émouvoir, de toucher le public. Il est une multitude de manières de « créer l'art », et c'est cette richesse d'approche qu'il faut s'efforcer de respecter et de préserver. ■

REGARDS CROISÉS…
AUTOUR DE LA COMPOSITION DE MUSIQUE POUR LES SÉRIES

INTERVENANTS
John Lunn (Royaume-Uni)
Éric Neveux (France), compositeurs

MODÉRÉ PAR
Nicolas Jorelle, compositeur (France)

EN GUISE D'INTRODUCTION

Nicolas Jorelle est heureux d'accueillir ces deux grands noms de la musique de films et de séries notamment, mais pas seulement. Il expose brièvement leurs parcours respectifs. John Lunn, écossais, a composé des opéras et s'est illustré à travers plus de 50 séries. Il a notamment signé la musique originale de *Downton Abbey* qui lui a valu deux Emmy Awards, respectivement en 2012 et 2013, et dont il sera beaucoup question durant cette session d'échanges. Éric Neveux, autodidacte, décide dès l'âge de 15 ans de se consacrer à la musique. Il a travaillé avec François Ozon, Patrice Chéreau ou encore Emmanuelle Bercot, et a par exemple signé les musiques originales de séries renommées comme *Borgia* ou *Un Village français*.

COMPOSER POUR UNE SÉRIE VS UN UNITAIRE : EXISTE-T-IL UNE RÉELLE DIFFÉRENCE D'APPROCHE ?

John Lunn se voit souvent poser cette question. Il a d'abord commencé à travailler pour le cinéma, avant que la télé ne vienne à lui, un peu « par hasard », assez naturellement. Et force est de reconnaître que les possibilités d'explorer le champ musical par ce biais sont immenses. Les séries apportent un nouveau souffle, les lignes narratives permettent d'explorer des choses multiples, chaque épisode amenant son lot de nouveautés ; c'est une « constante découverte », et en même temps un constant challenge. L'approche n'est toutefois pas fondamentalement différente de celle du cinéma, l'état d'esprit est le même. Parfois la méthode varie, mais ce n'est pas toujours le cas : à la BBC, par exemple, sont rassemblées des conditions d'enregistrement optimales qui n'ont rien à envier au 7e art : qualité des musiciens, grands orchestres quand nécessaire, captation bien sûr irréprochable… Tous les moyens ad hoc sont là.
Éric Neveux le rejoint quant au fait que le processus n'est guère différent. Mais il pointe tout de même l'importance du facteur de la durée. En effet, concevoir la musique originale d'une série signifie d'en signer l'identité musicale, qui va se décliner épisode après épisode, saison après saison. Et cela induit une gymnastique particulière, un souci de cohérence, en même temps qu'une exigence d'adaptabilité (par exemple, certaines de ses compositions initiales pour *Un Village français* se sont avérées difficiles à utiliser dans la continuité, aussi il lui a fallu s'adapter). Il convient de réfléchir ici en termes de tronc commun, avec des variables d'ajustement, tout au long du déroulement de la narration.

En partenariat avec

sacem
Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique

QUID DU PROCESSUS DE PRODUCTION ? FAUT-IL ÉCRIRE BEAUCOUP PAR AVANCE DE SORTE À DISPOSER D'UN RÉSERVOIR ? DE L'IMPORTANCE DU RAPPORT AUX DIALOGUES, ET SURTOUT À L'IMAGE

Éric Neveux indique que le mode de production n'est pas toujours le même. Pour *Borgia*, il y a eu deux sessions d'enregistrement à Londres, pour les 6 premiers épisodes d'abord, puis une 2e session destinée à « boucher les trous », dans le respect du resserrement de la narration et de l'intensité de la fin de la saison, et tout en restant « fidèle » bien sûr en termes de couleurs et codes musicaux. Pour *Un Village français*, la musique a été très vite composée, déconnectée complètement de l'image, il a fallu procéder à la création d'un important « réservoir musical », avant montage. Quant à John Lunn, il confirme que chaque expérience est unique. Pour le cas de *Downton Abbey*, il évoque une production sur mesure, la musique étant en effet « chorégraphiée » en fonction des dialogues. Et dès lors, la possibilité de se resservir dans un réservoir commun est pour ainsi dire exclue.
En outre, John Lunn essaie de commencer par imaginer la musique sans trop s'attacher à l'image ; il part du scénario et voit ce que cela lui inspire. Cependant, force est de reconnaître qu'il est certaines choses et/ou scènes difficiles à imaginer sans visuel. L'image devient alors très logiquement un soutien essentiel dans le processus de composition. Elle est même la plus précieuse alliée.

LA MUSIQUE : UN PERSONNAGE À PART ENTIÈRE ?

Plus qu'un personnage, John Lunn conçoit la musique comme un concentré émotionnel qui vient expliquer les relations entre les personnages ; en particulier dans *Downton Abbey*. Son travail de compositeur consiste d'ailleurs de plus en plus à comprendre les émotions et à écrire en conséquence la musique qui illustre les profils psychologiques des protagonistes et leur évolution au fil de la série. L'utilisation de la musique a globalement beaucoup changé en 25 ans, son rôle a pris une importance capitale, que les Américains commencent à reconnaitre ; ils se mettent à la page, comprenant que la qualité de la « bande-son » n'est plus seulement l'apanage du cinéma.

DE LA PERTINENCE DE COMPOSER POUR DEUX SÉRIES SIMULTANÉMENT

Parallèlement à *Downton Abbey*, John Lunn travaille sur une autre production de la BBC, *Lost Kingdoms*, d'un tout autre acabit. Et il reconnaît que l'exercice est parfois périlleux, car il lui faut sauter d'un d'univers à l'autre, ce qui n'est pas toujours évident.
Éric Neveux partage ce sentiment, en tout cas au début du processus de composition. Inventer une identité musicale mérite de s'y consacrer totalement. Il aime raisonner en termes de couleurs, or, aux prémices de la création, il est clair qu'il faut trouver la bonne palette, ne pas tout mélanger. En même temps, étant un passionné de travail, il relève volontiers ce genre de défi et sait alors « compartimenter », déconnecter des musiques et des univers différents. Il dit même apprécier cette dynamique et ce nécessaire va-et-vient. En tant que musicien, il aime se balader dans des sphères variées, passer d'une ambiance film d'époque à une série contemporaine, que ce soit pour la télé ou le cinéma.
John Lunn confirme que c'est une grande richesse pour un auteur-compositeur que de pouvoir s'attaquer à des projets très différents, d'autant que le commanditaire est bien souvent incapable de dire ce qui l'attend en la matière. Il est même important de savoir et faire savoir qu'un compositeur est « versatile », car on s'adressera alors à lui « tous azimuts » en sachant qu'il peut toujours créer la surprise. Et sinon, ce serait d'ailleurs ennuyeux !
Éric Neveux ajoute que cette « versatilité » – une qualité en anglais, que l'on qualifierait plutôt de « capacité d'adaptation » en français – n'empêche nullement de développer un style musical personnel dans la durée. Et au fond, ce n'est pas tant pour sa « nature musicale » qu'un compositeur est sollicité que pour sa capacité à comprendre l'univers de la série télé concernée, à se fondre musicalement et « au long cours » dans l'arc narratif.

QUI EST LE DIRECTEUR ARTISTIQUE / MUSICAL ?

Là encore, la recette peut varier suivant les projets. Pour *Downton Abbey*, John Lunn ne se concerte jamais avec aucun réalisateur – ils sont de toute façon trop nombreux –, mais il échange de manière tripartite, avec le producteur et le producteur exécutif. Il insiste d'ailleurs sur le fait qu'en matière de séries télé, la conception de la musique doit être absolument détachée de la réalisation

– il en va autrement au cinéma –, puis illustre son propos d'une anecdote : il a récemment travaillé sur une série avec quatre réalisateurs, dont un avait déclaré de pas aimer la voix, au sens générique et instrumental du terme, alors même que quatre heures de musique vocale avaient été préenregistrées, avec une interprète finement choisie. Sans toutefois le remercier, la production a fait savoir à l'intéressé qu'il n'avait pas vraiment son mot à dire.
Éric Neveux étaye le propos de son expérience sur *Un Village français*. Les réalisateurs ont assisté aux réunions autour de la musique, à de simples fins de cohérence, mais sans que cela n'occasionne jamais un travail de recomposition. Il faut dire qu'à la différence de *Downton Abbey*, tout le package musical était prêt par avance. Pour *Borgia*, seul le showrunner Tom Fontana était de la partie musicale, en sa qualité de « cerveau de la série ». Un épisode de *Borgia* est en l'occurrence mixé en 2 à 5 jours au maximum, après avis de ce dernier. Éric Neveux n'a jamais croisé de réalisateur pour des sessions de travail, et il précise en outre que le monteur a aussi parfois un rôle à jouer, relayant quand il se doit certaines informations pertinentes.

DE L'UTILISATION DES STEMS

Éric Neveux propose alors de faire entendre à l'assistance deux extraits musicaux, respectivement de la 3e saison de *Borgia* et de la 2e partie de la saison 6 d'*Un Village français*, ce qui lui permet d'expliquer une autre de ses approches du travail de composition, à savoir qu'il lui arrive de composer autour de motifs déjà écrits en amont, remettant en forme et recomposant par-dessus quand nécessaire, un peu à l'instar d'un DJ qui mixe. C'est ce qu'on appelle la technique des « stems », dont les Américains sont d'ailleurs particulièrement friands, souligne-t-il.
John Lunn affiche quant à lui son aversion sur ce point : il essaie toujours d'avoir à éviter de fournir des stems, dont on ne sait ce qu'ils vont devenir. En l'occurrence, c'est une approche qui peut s'avérer onéreuse, ce qui peut être dissuasif. Une fois encore, son métier consiste principalement à travailler avec des musiciens réels. Et il insiste à nouveau sur le fait qu'il ne tait jamais les dialogues, les a toujours en tête ; si toutefois sa musique venait à couvrir les dialogues, alors c'est qu'il a mal fait son travail, même s'il est bien sûr toujours possible de revoir les équilibres sonores au moment du mastering.
Il existe donc différents modes opératoires, conclut Éric Neveux qui n'avait d'autre choix que de procéder par stems pour *Borgia*, comme le voulait la série. L'important est de toujours bien définir la méthode de travail artistique et compositionnelle.

DÉBAT AVEC LA SALLE

Un auditeur, lui-même compositeur, s'interroge sur la place de la musique dans le paysage audiovisuel français. Il y déplore un certain manque de considération, quand il lui semble qu'au Royaume-Uni notamment, il y ait un plus grand respect du travail d'auteur-compositeur en amont. Aussi il demande à John Lunn si, au-delà de son expérience sur Downton Abbey *ou encore sur le film* Vikings, *la musique est en effet mieux prise en compte chez et par les Britanniques.*
John Lunn lui répond en évoquant son récent travail sur *The Last Kingdom*. Pour cette série, il a en effet été associé à l'aventure très en amont, parce qu'il fallait créer du « totalement neuf », une musique inspirée du IXe siècle et cependant réinventée. C'est pour ce projet qu'il a fait appel à cette voix féminine et rocailleuse, presque gutturale, repérée sur YouTube, qu'il a fait venir à Londres pour enregistrer, et qui a donc déplu à d'aucuns… Mais il s'agit là d'une expérience très spécifique, avec une dimension très expérimentale dans laquelle il a été farouchement soutenu. Or, ce n'est pas toujours le cas. Il n'est pas rare que la musique surgisse également à la toute fin chez les Britanniques, et il ne faut donc pas idéaliser la situation au regard de ce qui se passerait en France… Le sujet mériterait peut-être débat.
Quoi qu'il en soit, il est important de s'autoriser à tâtonner, ajoute-t-il, en même temps qu'il faut savoir définir ce qu'il conviendrait d'appeler une ligne éditoriale musicale. Dans le cas précité, le choix a été fait de fonder la reconnaissance de la série sur une signature vocale singulière donc, et ce n'est qu'à partir du 2e épisode que l'univers musical a commencé à être réellement bien défini, tout s'est imbriqué petit à petit, et en cohérence toujours avec l'image.
Éric Neveux note quant à lui que dans le domaine de la série télé, la question de la musique est généralement abordée plus tôt que dans le cinéma ; ce qui permet d'aller davantage dans le détail en termes de déclinaisons et références musicales. Et cela tient sans doute au fait qu'une série est avant tout un concept, qui plus est, est évolutif. John Lunn confirme : la musique fait pleinement partie de la chaîne ADN d'une série.

Comment est-on sûr de créer l'identité sonore d'une série, qui devient donc un ingrédient essentiel de la marque de cette série ? Y a-t-il une recette infaillible ? Du retour à l'importance de l'image…
John Lunn répond très humblement qu'il faut aussi accepter le facteur chance ; dans toute recette, il est une part de réussite imprévisible. Pour la musique du générique de *Downton Abbey*, internationalement connue et devenue un support majeur de promotion de la série de par le monde, il s'est inspiré principalement des images : le train, le télégramme qui vient annoncer le naufrage du Titanic, puis survient un très beau plan sur la somptueuse bâtisse qui donne le nom à la série… Ce sont ces premiers éléments qui ont inspiré sa composition dont il a proposé une variation dès le 2e épisode. Il ne peut livrer de recette miracle, mais déclare volontiers que l'écueil serait de se déconnecter totalement de l'image. Sans les visuels des deux premiers épisodes, s'il était resté seul face à son piano, jamais ne lui serait venu ce qui lui est venu.

L'identité visuelle est une des grandes qualités des séries scandinaves en général, note un auditeur. Comment découvre-t-on le sens caché des images, leur sous-texte musical ?
John Lunn ne travaille pas avec les auteurs. Tout au plus échange-t-il parfois avec le producteur, voire le chef opérateur, très rarement avec le réalisateur comme déjà dit. Ainsi que l'a souligné plus tôt Éric Neveux, cette découverte est donc subtile et fragile à la fois, elle dépend surtout de la bonne compréhension de l'univers de la série par le compositeur, au-delà de son talent musical.

Un auditeur revient alors sur la question du style d'un compositeur : doit-on toujours affirmer son propre style ou faut-il se fondre dans une série en disparaissant soi-même ?
John Lunn n'oserait affirmer qu'il n'a pas son propre style, ce n'est d'ailleurs pas vraiment à lui de le dire. On est certainement reconnaissable, mais faut-il encore ne pas chercher à l'être à tout prix. La capacité à s'adapter lui paraît bien sûr capitale, ainsi qu'à Éric Neveux qui redit qu'on ne vient pas le chercher pour sa seule griffe musicale, mais pour son côté « caméléon », son aptitude à se fondre dans une fiction et tout ce qui l'environne. Plus que le « son », ce serait donc « la façon de répondre » qui importe. Facile à affirmer, peut-être, quand on a déjà un nom…

Un auditeur voudrait en savoir davantage sur le processus d'inspiration du compositeur… John Lunn aime voir les images, Éric Neveux aime l'électronique…
Éric Neveux compose bien évidemment également à l'image. Il ne crée pas toujours la musique avant, ex nihilo, mais est souvent lui aussi rivé à l'écran. Il est vrai qu'il aime utiliser les claviers, l'électronique, c'est son univers, c'est de là qu'il vient, il a un rapport très décomplexé à ces outils, aux « machines », et à l'expérimentation en général. Ce qui ne l'empêche pas de se laisser volontiers « impressionner » par les visuels, sa relation à l'image est même presque physique.
John Lunn ne rechigne pas à son tour à recourir aux ordinateurs, au moyen desquels il réalise de petits montages qui se rapprocheront de la finalité attendue, laquelle s'incarnera donc le plus souvent dans un enregistrement avec orchestre. Il aime créer sa partition « au fur et à mesure », au piano comme avec ces supports plus modernes, les deux méthodes ne sont pas incompatibles, elles sont même complémentaires. Il signale au passage que faire des variations sur un motif initial peut devenir chronophage et quelque peu stérile. Bien qu'ayant indiqué que les Américains étaient en progrès en matière de composition originale et orchestrale pour les séries, il note que ces derniers recourent encore bien souvent toujours aux mêmes « banques-son », leurs séries sont en cela ultra reconnaissables. Le process est certes efficace dans un univers économique contraint, mais un peu appauvrissant.

Un participant questionne enfin les deux compositeurs sur l'importance des recherches liminaires dans leur travail
John Lunn a écouté beaucoup de musique anglaise de l'époque concernée pour *Downton Abbey*, puis il a décidé que l'essentiel n'était pas de coller à la période, mais de rechercher l'harmonie, la paix intérieure de la structure musicale qui s'inspire en l'espèce du répertoire classique en même temps qu'elle se teinte de jazz, ce faisant flirtant avec Philip Glass…
Éric Neveux confirme pour sa part que pour *Borgia*, il ne s'agissait pas non plus d'ajouter à l'aspect historique en « mettant du costume sur du costume ». Il s'est attaché à un format hybride, entre orchestration classique et choses plus abstraites, percussives, a fait un travail sur les couleurs, sans recherche trop poussée sur la musique de la Renaissance. Toutefois, pour la 3e saison, Tom Fontana ayant découvert un instrument dessiné par Léonard de Vinci – sorte de viole de gambe aux sonorités de clavecin, qui n'a jamais existé, mais a été créée pour l'occasion –, un effort particulier de connexion au contexte historique a été consenti, en lien direct avec le personnage de Léonard de Vinci qui apparaît dans la série. Et il demeure important de rester connecté aux personnages. Enfin, pour *Oz*, son idée de départ avait été tout simplement de partir de sons métalliques, propres à l'univers carcéral. ■

MASTERCLASS
ÉRIC ROCHANT

INTERVENANT
Éric Rochant, créateur, scénariste, réalisateur, producteur (France)

MODÉRÉ PAR
Tone C. Rønning, directrice des programmes fiction et art, NRK (Norvège)

Éric Rochant est, à l'origine, connu et reconnu pour la réalisation de longs-métrages, parmi lesquels Un Monde sans pitié, Les Patriotes *et plus récemment* Möbius. *Le cinéma fut sa première passion. Il y a dizaine d'années, il rencontre Alex Berger avec lequel il partage un amour profond pour les séries, notamment américaines. Ils avaient le sentiment que le moment était venu de produire de nouveaux types de séries en France. Le marché est encore quasiment vierge. Tout est donc possible. Tout est à inventer.*

LES SÉRIES, UNE RÉVOLUTION

Les séries d'auteurs américaines comme *The West Wing* ou *The Sopranos* avaient offert au genre ses lettres de noblesse et annonçaient l'espoir d'un nouvel élan créatif. *The Wire*, créée par David Simmons, apportait la preuve, s'il en était besoin, qu'une série pouvait être tout autant – voire davantage – audacieuse ou innovante qu'un long métrage. Éric Rochant a compris que l'écriture sérielle offrait un nouvel espace de liberté.
Il se lance donc, en collaboration avec Alex Berger, dans l'écriture d'une série pour CANAL+ sur l'arrivée des oligarques russes après la chute du communisme. Celle-ci n'a jamais vu le jour, mais elle annonce la naissance de sa société de production, TOP (The Oligarchs Productions). Éric Rochant avait le sentiment qu'il lui restait encore beaucoup à apprendre sur le monde des séries. C'est essentiellement pour cette raison qu'il accepta de travailler sur les saisons 2 et 3 de *Mafiosa*.
L'expérience fut particulièrement enrichissante. « J'ai tellement appris, que j'ai changé ma façon de réaliser. Je n'étais plus le même réalisateur ». *Möbius*, réalisé après *Mafiosa*, témoigne de ce changement. Le film est très différent, par exemple, des *Patriotes*, que ce soit dans son écriture ou sa mise en scène. Éric Rochant estime que son travail sur *Mafiosa* lui a en fait appris à réaliser un long-métrage.
Pendant longtemps, les séries télévisuelles se sont inspirées du cinéma. Aujourd'hui, c'est le contraire. Pourtant, Éric Rochant se rappelle qu'à sa sortie de l'IDHEC, la série télévisée était considérée comme du « sous-cinéma ». Il était donc hors de question qu'un réalisateur puisse se compromettre en travaillant pour la télévision. La télévision était non seulement le parent pauvre du cinéma, mais elle était surtout moins exigeante sur le plan artistique. Désormais, un réalisateur n'éprouve plus de honte à travailler pour le petit écran. Bien au contraire, il a toutes les raisons de s'en enorgueillir. Au-delà, Éric Rochant ne voit plus d'audace dans le cinéma aujourd'hui. Depuis dix ans, la véritable création narrative se trouve dans les séries.
Éric Rochant admet avoir commis plusieurs erreurs sur *Mafiosa*. Mais chacun sait qu'on apprend davantage de ses erreurs que de ses réussites. Il estime avoir abordé son travail sur cette série avec trop de légèreté. Il pensait encore, alors, que faire une série était beaucoup plus facile que réaliser un film. La nonchalance dont il a fait preuve, voire même le sentiment de supériorité qu'il a pu éprouver, étaient des erreurs fondamentales. La série, comme il a pu l'apprendre par la suite, a sa propre nature, ses propres contraintes. « Ce n'est pas parce que vous êtes un bon réalisateur de longs-métrages que vous serez un bon réalisateur de séries ».
Fort de son expérience sur *Mafiosa*, Éric Rochant se lance plus confiant dans l'écriture du *Bureau des Légendes*. Il part à New York où il rencontre Todd Kessler, le showrunner de *Damages* et *Bloodline*. Il assiste à plusieurs sessions de travail dans l'objectif de s'inspirer des méthodes de production et d'écriture américaines.

UNE AUTRE FAÇON DE RACONTER DES HISTOIRES

Éric Rochant souligne deux différences majeures entre le cinéma et la série. La première est celle du format narratif. Si, dans un long-métrage, on ne dispose que de deux heures pour développer son intrigue, la série offre un temps beaucoup plus long avec une construction par épisode voire, dans le meilleur des cas, par saison. Le format sériel offre aux scénaristes un luxe inestimable, celui de pouvoir prendre son temps, que ce soit pour créer un univers ou pour développer des personnages. Éric Rochant s'est d'ailleurs vu reprocher d'avoir trop pris son temps sur les deux premiers épisodes du *Bureau des Légendes*. Il rassure l'auditoire, le rythme s'accélère, et la série monte en puissance.
Plus important encore, dans une série, le scénariste a le temps d'être subtil. Il peut construire une histoire sur des enjeux très ténus, ce qui est quasiment impossible au cinéma. Par ailleurs, on peut, dans une série, échapper à la fonction d'un personnage. Celui-ci a une fonction précise dans une intrigue, mais il a également sa propre psychologie. Celle-ci peut être fouillée, travaillée. Luxe absolu, un scénariste peut même se permettre d'être contradictoire. Un personnage peut, au fil du temps, changer, se contredire. Dans un long métrage, tout doit être immédiatement dit sur un personnage, et ceci, de façon métaphorique ou poétique. On ne peut pas se permettre d'être littéral au cinéma, car ce serait le signe d'une certaine pauvreté artistique. On peut se le permettre dans une série, mais à la seule condition d'utiliser le temps dont on dispose pour développer une intrigue plus subtile. Éric Rochant a été très surpris, à ce sujet, par la qualité et la nature d'une série comme *Mad Men*. Les Américains ont souvent été accusés de produire des œuvres lourdes, empesées, sacrifiant la subtilité narrative au profit du pur spectacle facile. Pourtant, dans *Mad Men*, certains épisodes, en termes d'écriture, ne tiennent sur rien : ils ne racontent rien, il ne s'y passe rien. Malheureusement, personne n'est encore, en France, disposé à prendre le risque de produire une série aussi atypique.

GÉRER LA CONTRAINTE DE DIFFUSION

La seconde grande différence entre la série et le long-métrage est la contrainte de diffusion. Cette contrainte, importée des États-Unis, impose désormais de produire, pour chaque série, une saison par an. Celle-ci est encore rarement respectée en France. Ainsi, il est essentiel de bien gérer la frustration du spectateur, son manque. Mais si attendre la suite d'une série pendant un an, c'est bien, deux ans, c'est beaucoup trop. Comme on le sait, « loin des yeux, loin du cœur ». En deux ans, les spectateurs ont perdu l'envie de retrouver une série et de fréquenter des personnages qu'ils ont, le plus souvent, oubliés.
Mafiosa n'a d'ailleurs pu être diffusée – Éric Rochant tient à le rappeler – que tous les deux ans. Personne ne croyait à l'époque que l'on puisse produire une série d'auteur à raison d'une saison par an. Cette équation semblait, pour les diffuseurs (dont CANAL+), impossible à résoudre.
Cette contrainte de diffusion – livrer dix épisodes de 52 minutes tous les ans – génère un sentiment d'urgence qui n'est pas sans conséquence, que ce soit sur l'écriture ou sur la réalisation. Pour tenir le calendrier, la seconde saison du *Bureau des Légendes* a été écrite pendant le tournage de la première. Le créateur est donc obligé de déléguer, de disperser le travail, d'adopter une approche plus collaborative, par exemple via la mise en place d'une équipe de scénaristes et de réalisateurs. Un nouveau rapport entre le créateur et son œuvre est instauré. Il doit garder la maîtrise de son œuvre et en garantir l'unité, tout en se nourrissant des apports créatifs des uns et des autres. Il doit inventer une nouvelle façon de gérer son statut d'auteur.
Ce sentiment d'urgence modifie également le processus de tournage. Sur une série, un réalisateur ne peut pas se permettre de chercher son intention ou son plan sur le plateau de tournage. En effet, il doit tourner vite, très vite, quatre fois plus vite que pour un long-métrage. Au cinéma, le réalisateur a le temps de chercher sa scène avec ses comédiens ou avec son chef-opérateur. Il a même le temps de réécrire. L'improvisation n'a pas sa place sur une série. Tout doit être maîtrisé et le réalisateur n'a pas le droit au doute. S'il hésite sur une scène, il y a de grandes chances qu'il soit contraint, pour respecter le temps imparti, d'abandonner des pans pourtant essentiels de l'intrigue.

SHOWRUNNER : UN MÉTIER DIFFICILE

En revanche, le créateur de série doit faire face à deux difficultés majeures. Du fait de devoir déléguer le processus créatif d'une série tout en étant le garant de l'unité de celle-ci, le créateur risque, à tout moment, de perdre le concept et la philosophie qui ont présidé à sa création. Le plus difficile, au final, est de garder l'esprit d'une œuvre. C'est une bataille de tous les instants. Car chaque jour apporte son lot d'incidents qui perturbent tous les domaines de la fabrication d'une série. Ceci est aussi vrai au cinéma, mais dans une moindre mesure. La série, comme le long-métrage, n'est pas un art spontané.
La deuxième difficulté est la gestion de l'énergie. Le showrunner endosse tous les rôles, que ce soit celui de producteur, de scénariste ou de réalisateur (Éric Rochant a réalisé le premier épisode du *Bureau des Légendes* et réalisera probablement les deux premiers épisodes de la deuxième saison). Contraint de créer 10 heures de fiction par saison, un showrunner « n'a tout simplement plus de vie ». Le réalisateur d'un long-métrage est dans un état de performance physique et mentale pendant toute la durée d'un tournage, ce qui excède rarement trois mois. Le créateur d'une série est dans le même état pendant toute la durée de fabrication : pendant l'écriture, le tournage et le montage. Il doit donc gérer son énergie comme un sportif. Quoi qu'il en soit, il vit constamment sous la menace d'un burn-out, et c'est une chance lorsqu'il intervient après le tournage, souvent au moment de la diffusion.

LA GENÈSE DU *BUREAU DES LÉGENDES*

Interrogé par Tone C. Rønning sur la genèse du *Bureau des Légendes*, Éric Rochant lui précise qu'il a présenté son pitch à CANAL+ peu de temps après la sortie sur les grands écrans de son film *Möbius*, soit en mars 2013. Il était conscient qu'il aurait pu tourner un nouveau film, mais il tenait absolument à se lancer dans une série. Cela lui semblait être une évidence. Il a donc présenté un projet de série d'espionnage qui se déroulerait au sein de la DGSE, un thème qu'il avait déjà abordé dans *Les Patriotes* (*Le Bureau des Légendes* est, sur de nombreux aspects, un prolongement du film). Éric Rochant a réussi à convaincre la chaîne qu'il

était la personne idéale pour monter un projet de ce type. Le pitch qu'il a présenté est en fait assez différent de la série. C'est souvent le cas. Le pitch est généralement un pari, le travail d'écriture sur les scénarii n'ayant pas commencé. Une fois ce travail amorcé, le projet s'est progressivement éloigné de l'idée originale telle qu'elle avait été présentée au diffuseur.
Dans ce pitch, la série s'appelait déjà le *Bureau des Légendes*. Éric Rochant avait l'idée de créer, au sein de la DGSE, un département dont la mission était de former et piloter à distance les agents les plus importants des services de renseignements français : les clandestins. En immersion dans des pays hostiles, ces derniers repèrent les personnes susceptibles d'être recrutées comme sources de renseignements. Opérant « sous légende », c'est-à-dire sous une identité fabriquée de toutes pièces, ces agents vivent de longues années dans une duplicité permanente. Éric Rochant ambitionnait de montrer le travail au quotidien d'un service dont le but est d'inventer des vies. Ce département ressemblait en fait à une salle d'écriture de scénaristes. Le pitch était donc très poétique. Dès le début du travail d'écriture, Éric Rochant a compris que l'idée de départ n'était pas assez forte. Il a réalisé, de surcroît, qu'il voulait avant tout créer une série réaliste.
Le Bureau des Légendes est-il, au final, réaliste ? Peu importe. Le plus important, comme le souligne Éric Rochant, est d'amener le spectateur à croire à l'univers qui lui est présenté. C'est justement la force de séries comme *The Wire* ou *The West Wing*. Elles offrent l'opportunité aux téléspectateurs de découvrir un nouvel univers auquel ils peuvent croire.
Et pour que cela soit crédible, le scénariste doit s'efforcer de maîtriser son imagination pour être le plus rationnel possible. Ceci est d'autant plus vrai sur une série d'espionnage. La DGSE est un univers très rationnel et logique.

DÉBAT AVEC LA SALLE

Pourquoi avoir utilisé le procédé de la voix off dans le Bureau des Légendes *?*
Éric Rochant admet que c'est un procédé un peu facile. Son utilisation a d'ailleurs fait l'objet de nombreux débats entre les scénaristes. Nombreux estimaient que la série pouvait très bien s'en passer et que les sentiments du personnage principal pouvaient être évoqués plus subtilement. Mais dans un univers comme celui dépeint dans le *Bureau des Légendes,* tous les personnages cachent la vérité. Le personnage principal est un menteur invétéré. Il ment à tout le monde, y compris à lui-même. La voix off permettait justement de révéler ses véritables sentiments ou intentions. Dans la plupart des séries, ce rôle de révélateur est confié au meilleur ami. C'est lui qui pousse le héros à se confier. Or, dans le *Bureau des Légendes*, le héros, du fait même de ses fonctions, n'a aucun ami. La voix off est souvent une parade. Elle doit être justifiée. Éric Rochant est convaincu qu'elle l'était dans la série.

Avez-vous établi un cahier des charges pour la réalisation du Bureau des Légendes *?*
Éric Rochant y a songé. Il a réalisé et monté le premier épisode de la saison qui a tenu lieu de cahier des charges non écrit. Il a préservé deux semaines de battement avant le tournage de tous les autres épisodes pour que les futurs réalisateurs puissent s'en inspirer. Il leur a ensuite précisé les grands principes de mise en scène, et notamment ce qu'il fallait à tout prix éviter. Enfin, au jour le jour, tout au long du tournage, Éric Rochant a veillé à ce que les réalisateurs ne sortent pas du cadre qu'il avait défini. Cela étant dit, il leur a laissé un certain degré de liberté. Aussi, les épisodes varient, selon qu'ils ont été réalisés par Jean-Marc Moutout (épisodes 2 et 3), Hélier Cisterne (épisodes 4, 5 et 10), Matthieu Demy (épisodes 7 et 6) ou Laïla Marrakchi (épisodes 8 et 9). Mais ces différences, bien que perceptibles, ne remettent jamais en question l'unité de la série.

Quelles ont été les relations avec le diffuseur, CANAL+ ?
Éric Rochant précise que la grande différence entre le *Bureau des Légendes* et *Mafiosa* est qu'avec *Mafiosa*, il rendait des comptes à une productrice. Cette dernière faisait, d'une certaine manière, le tampon entre lui et le diffuseur. Si cela avait l'avantage de le protéger de la brutalité de la chaîne, il n'en demeurait pas moins que la productrice était un interlocuteur de trop. Il devait d'abord convaincre la production, laquelle se chargeait ensuite de convaincre la chaîne. Or, c'est cette dernière qui prend, au final, toutes les décisions. Avec le *Bureau des Légendes*, Éric Rochant a donc supprimé un interlocuteur en assumant le rôle de producteur. Toutefois, il rappelle qu'il n'était pas seul puisqu'il a bénéficié du soutien d'Alex Berger. Ce dernier n'est pas son producteur, mais son partenaire. Il a parfois dû assumer une fonction de « garde-du-corps », s'employant à « éponger les attaques parfois fortes du diffuseur ».

Éric Rochant tient enfin à préciser que le showrunner ne se substitue pas au diffuseur, lequel reste le décideur. En revanche, il a réussi à imposer à CANAL+ une nouvelle façon de produire une série. Il a contraint la chaîne à changer un certain nombre d'habitudes. Par exemple, il a expliqué aux décideurs que lorsqu'il leur livrait un scénario, ils ne disposaient que de trois jours pour lui transmettre leurs notes ou commentaires. Car dans le cas contraire, les délais auraient été impossibles à tenir. ■

MASTERCLASS
TODD A. KESSLER

INTERVENANT
Todd A. Kessler, showrunner et créateur (USA)

MODÉRÉ PAR
Jed Mercurio, auteur et scénariste (Royaume-Uni)

Todd A. Kessler est l'un des auteurs les plus influents du moment. Formé à l'école prestigieuse des Sopranos, *il s'est fait connaître en produisant et réalisant, avec son frère Glenn et leur ami commun Daniel Zelman (ils forment le trio surnommé KZK), la série* Damages. *Avec* Bloodline, *diffusée depuis le mois de mars sur Netflix, ils réinventent le drame familial.*

BLOODLINE : FAMILLE JE T'AIME, FAMILLE JE TE HAIS…

Avec *Bloodline*, Todd A. Kessler et ses partenaires avaient pour objectif premier de créer une série dont le sujet principal serait la famille. Todd A. Kessler est le plus jeune de trois frères (Glenn est le plus âgé). De même, Daniel Zelman a deux frères. Leurs familles respectives sont donc très similaires. La famille est un sujet dont ils débattaient depuis longtemps, y compris pendant le développement de leur série précédente, *Damages*. Celle-ci se déroulait dans le milieu des avocats ; un milieu au sujet duquel les créateurs ne connaissaient pratiquement rien, si ce n'est qu'il ressemble, à bien des égards, et notamment les moins reluisants, à celui de la télévision ou du cinéma. La narration était centrée sur la relation entre un mentor – Patty Hewes, interprétée par Glenn Close –, aussi égocentrique qu'impitoyable, et sa jeune protégée – Ellen Parsons, interprétée par Rose Byrne. Todd A. Kessler a rapidement réalisé qu'il ne serait pas en mesure d'aborder autant qu'il l'aurait souhaité la question de la famille dans cette série (cette thématique y est présente, mais elle n'y est pas réellement développée).
Après la diffusion de la cinquième et dernière saison de *Damages*, le trio s'est donc attelé à imaginer un drame familial. Alors que le sujet s'y prêtait, ils refusaient de le traiter de façon classique, sentimentale. Il leur fallait trouver un angle, un ton original. L'objectif était de dépeindre une famille d'une façon inédite. L'idée leur est donc venue de combiner thriller et drame familial.
Cela étant dit, *Bloodline* est moins une série sur la famille per se que sur la dynamique familiale. Elle explore en effet les différents rôles que des frères et sœurs peuvent être amenés à jouer, souvent à leur insu, au sein de leur cercle familial. Dans *Bloodline*, tous les membres de la fratrie – composée de trois frères et d'une sœur – assurent des rôles qui leur ont été imposés et auxquels ils se sont conformés sans jamais se poser de questions. Que se passe-t-il le jour où l'un des membres de la famille refuse de jouer le rôle qui lui a été assigné ? Que se passe-t-il si l'élément supposé être responsable décide de ne plus l'être ? Que se passe-t-il si celui qui a toujours été considéré comme le « mouton noir » décide de suivre un nouveau chemin ? Ce sont ces questions auxquelles la série se propose d'apporter des réponses.

TRAVAILLER AVEC NETFLIX

Une fois le concept de *Bloodline* défini, Todd A. Kessler s'est rendu à Los Angeles pour présenter, avec son frère et Daniel Zelman, le pitch de la série. Ils ont rencontré neuf chaînes, dont HBO, FX, AMC, Showtime et Netflix. Elles ont toutes, sans exception, exprimé leur volonté de produire la série, ce qui, aussi étrange que cela puisse paraître, n'est pas forcément un bon signe. Cette approbation générale, souligne Todd A. Kessler, ne présage en rien de la qualité du concept, bien au contraire. Les œuvres qui font l'unanimité sont rarement les plus intéressantes.
Les décideurs de Netflix étaient les plus enthousiastes. Ils ont proposé de commander les 13 épisodes de la série sans même voir un pilote au préalable ; ce qui est assez rare pour être souligné. Non seulement ils adoraient le concept, mais *Damages*,

dont ils diffusaient les cinq saisons, remportait un large succès auprès de leurs abonnés.
Le processus, tel qu'il est déployé traditionnellement, est totalement différent. Dans la grande majorité des cas, les créateurs présentent aux chaînes une première version du scénario. Ensuite, si le diffuseur a donné un premier accord, ils réalisent un pilote. Il est commun que les chaînes montrent ces pilotes lors de projections test pour mesurer la réaction du public, avant de commander le reste de la série. Ce procédé peut durer entre 6 et 12 mois, ce qui laisse le temps aux créateurs de développer l'intrigue, de penser au casting. Le développement de *Damages* a plus ou moins suivi ce parcours, à la seule différence que le pilote a été présenté un mois de février, et que la chaîne FX a commandé les 10 épisodes de la série un mois plus tard (les résultats des projections test étaient très positifs), en vue d'une diffusion à partir du mois de juillet ! L'état de panique dans lequel Todd A. Kessler et ses partenaires se trouvaient a fortement influencé la nature de la série dont la première saison est, d'un point de vue narratif, quelque peu chaotique.
Dans le cas de *Bloodline*, Netflix ayant commandé l'ensemble de la série à partir du pitch qui leur avait été présenté, Todd A. Kessler n'a pas pu bénéficier de cette « période d'incubation » pour développer plus en profondeur la série, puisque celle-ci a été diffusée moins d'un an après la présentation du premier pitch.

UN SHOWWRUNNER À TROIS TÊTES

Todd A. Kessler collabore avec son frère et leur ami Daniel Zelman depuis maintenant plus de 10 ans. Travailler à trois constitue bien évidemment un défi. Toutes les décisions, précise-t-il, doivent être, par exemple, soumises à un vote. Toutefois, cette collaboration n'est pas sans avantage. Ainsi, chaque membre du « triumvirat » peut assumer tous les rôles, que ce soit celui de scénariste ou ceux de réalisateur ou de monteur. Ils sont capables de prendre indépendamment l'ensemble des décisions, que celles-ci concernent les décors, les costumes ou la direction artistique.
Compte tenu du peu de temps dont ils disposent pour réaliser une série, le fait de travailler à trois apporte en outre un certain confort. Certaines journées de tournage peuvent durer jusqu'à 17 heures ! Todd A. Kessler ne pourrait pas assumer seul l'ensemble des fonctions qui incombent à un showrunner. Il ne peut pas être partout à la fois (sur le plateau de tournage, dans la salle de montage, avec l'équipe de scénaristes). Or, chaque étape du processus créatif est primordiale : le développement du concept de la série ; l'écriture du pilote et des scénarios des différents épisodes ; la mise en scène ; le montage. Aux États-Unis, la plupart des séries ont un seul showrunner. Mais dans la très grande majorité des cas, celui-ci a des assistants auxquels il confie une part des responsabilités.
Interrogé par Jed Mercurio sur le processus d'écriture, Todd A. Kessler précise que le trio se réunit – physiquement ou par vidéoconférence – pour convenir de l'arche narrative de la série. Ils définissent ce qu'il appelle les « tentpoles », i.e. les principaux événements qui vont guider la narration. Le processus se doit toutefois d'être flexible, quitte à abandonner en cours certains « tentpoles ». L'histoire peut, par exemple, évoluer en fonction de l'interprétation des acteurs ou du travail des réalisateurs. Todd A. Kessler considère le scénario comme un « blueprint » et se donne le droit d'être surpris, de changer d'avis. Un créateur ne doit jamais se limiter à une seule idée. Quoi qu'il en soit, le processus d'écriture doit être organique pour favoriser la créativité. Ceci est encore plus vrai pour une série comme *Bloodline* dont la première saison a été écrite comme un film de 13 heures. Les 13 épisodes ont été décomposés en trois actes (comme la grande majorité des longs métrages). Les quatre premiers épisodes constituent ainsi le premier acte de ce thriller. Todd A. Kessler estime que la série fonctionne mieux si le spectateur regarde plusieurs épisodes à la suite (ce que permet Netflix, puisque la plateforme rend disponible la totalité des épisodes dès le premier jour de diffusion).

LA FIÈVRE AU CORPS

Todd A. Kessler tenait à ce que *Bloodline* se déroule dans un lieu rarement exploité au cinéma ou à la télévision. Il a donc été décidé de placer l'action dans l'archipel des Keys, situé à l'extrémité méridionale des États-Unis, dans le détroit de Floride qui relie l'océan Atlantique au golfe du Mexique (à 145 km de l'île de Cuba). Ce lieu est porteur d'une certaine mythologie aux États-Unis et beaucoup de légendes y sont rattachées.
Entouré d'eau turquoise, l'archipel s'étire le long d'une barrière de corail. L'océan étant très peu profond dans cette zone, il est habituel de voir des requins se déplacer à proximité de la surface de l'eau. Cette région constituait la parfaite métaphore pour la famille Rayburn. Au premier regard, celle-ci peut sembler idyllique, tout comme les paysages paradisiaques des Keys. Mais elle est également plombée par les secrets qui, comme ces requins qui peuplent la barrière de corail, risquent à tout moment de remonter vers la surface. Le paradis est sans aucun doute le meilleur endroit pour mettre en scène l'enfer des relations familiales.
Par ailleurs, l'atmosphère dans les Keys est chaude et humide. Les corps ruissèlent de sueur. La série retrouve donc cette ambiance moite et éprouvante de grands thrillers comme *Les Nerfs à vif* (réalisé en 1991

© Netflix - Amanda Boury

par Martin Scorsese) ou *La Fièvre au Corps* (réalisé en 1981 par Lawrence Kasdan). Les Keys sont un personnage à part entière et donnent à l'histoire un aspect viscéral, ce qui, comme le souligne Todd A. Kessler, est assez inédit à la télévision (à l'exception, peut-être, d'une série comme *True Detective*). Jed Mercurio le félicite.
Les extérieurs, magnifiquement photographiés, dégagent un sentiment d'étrangeté et de danger.
Todd A. Kessler a compris que si aussi peu de tournages étaient organisés aux Keys, c'est que les conditions de travail y sont extrêmement difficiles. L'archipel dispose de très peu d'infrastructures pour tourner une série. Hormis la chaleur et l'humidité, la région est, par ailleurs, infestée de moustiques.

LES FRÈRES ENNEMIS

Todd A. Kessler et ses partenaires ont donc imaginé une famille composée de trois frères et une sœur. Ils ont construit en premier le personnage de Danny Rayburn (interprété par Ben Mendelsohn), le « mouton noir de la famille », la brebis galeuse. Il est le « raté » ; celui dont on estime qu'il ne réussira jamais rien dans sa vie ; celui qui a commis le crime ultime, i.e. décevoir ses parents ; celui qui a été maintenu sciemment en dehors du cercle familial. Bien souvent, le « mouton noir » n'est pas un accident ou une anomalie au sein d'une famille. Il en est le produit, voire la réflexion. Il est le fruit d'une dynamique familiale. En se basant sur son expérience personnelle et sur celle de ses amis, Todd A. Kessler a également remarqué que le « mouton noir » était souvent le fils ainé.
Une fois ce personnage défini, les créateurs ont dessiné les autres membres de la fratrie. John (Kyle Chandler) est le second frère. C'est le bon fils de la famille. Il s'est interdit toute forme de rébellion. Il s'est toujours employé à compenser les erreurs de son grand frère, endossant ainsi le rôle du fils responsable. Il est même devenu Shérif. Kevin (Norbert Leo Butz), le benjamin des garçons, a eu une vie plus facile. Il est colérique et quelque peu porté sur la bouteille. Il n'a jamais éprouvé le besoin d'assumer une quelconque responsabilité (son frère s'en est chargé à sa place). De surcroît, il sait que quoi qu'il fasse, il ne décevra jamais ses parents comme a su le faire son frère ainé. En fait, il n'a jamais pu trouver sa place au sein de la cellule familiale. Enfin, Meg (Linda Cardellini), la sœur cadette, est la fille obéissante de la famille. Elle est devenue avocate et a toujours fait ce qu'on attendait d'elle. Si elle veut faire plaisir à ses parents, elle peine à savoir qui elle est et qui elle voudrait être.
Lorsqu'il a vendu le concept aux chaînes de télévision, Todd A. Kessler a expliqué que ces quatre frères et sœur étaient les pieds d'une chaise.
Le « mouton noir » est le pied bancal. Dans la première saison, Danny décide de revenir dans le cocon familial.
Son retour déclenchera une série de drames de nature à faire s'effondrer la façade de respectabilité derrière laquelle la famille se cache. Ses deux frères et sa sœur vont donc s'employer à retirer le pied branlant pour rétablir une forme d'équilibre. Dans la seconde saison, la chaise n'a plus que trois pieds.

JOUER AVEC LE TEMPS

Damages fut une des séries les plus influentes de ces dernières années. Todd A. Kessler bousculait la temporalité, multipliant les bonds aussi bien dans le passé (flashbacks) que dans le futur (flashforwards).
Le temps était utilisé, dans la série, comme un outil narratif, voire un outil dramatique. Lorsqu'il a créé Damages, il voulait raconter une histoire qui s'ouvrait avec un flashforward et démêler progressivement ce qu'on y avait aperçu. Il était question d'un meurtre qui allait se dérouler dans le futur, et dont nous allions découvrir les causes et le coupable.
Il s'est ensuite amusé à modifier le procédé dans chaque saison en changeant la forme des flashbacks et des flashforwards pour surprendre les téléspectateurs.
Dans *Bloodline*, le procédé du flashforward est utilisé à nouveau. Dès le premier épisode, on voit une scène où le personnage de John Rayburn traîne le corps inanimé de son frère, Danny, à travers un marais. Ce que le téléspectateur a vu du futur lui offre des éléments sur ce que les personnages ressentent dans le présent. Tout ce qui se déroule dans le présent est modifié par ce que le téléspectateur connaît du passé et du futur. Mais contrairement à Damages, il n'est pas tant question du « qui a commis un crime ? » que du « pourquoi un crime a-t-il été commis ? ».
Pour jouer sur la temporalité, *Bloodline* utilise un autre outil, souvent décrié : celui de la voix off. Dans sa masterclass, Éric Rochant a admis qu'il s'agissait d'un procédé un peu facile, d'une « béquille scénaristique ». Son utilisation dans *Le Bureau des Légendes* avait d'ailleurs fait l'objet de nombreux débats entre les scénaristes. La voix off dans *Bloodline* est utilisée comme un outil temporel, puisque celui qui commente l'histoire – en l'occurrence, John Rayburn – l'a déjà vécue et a sa propre vision de la façon dont tout s'est déroulé. Peut-on donc lui faire confiance ?

RÉUNIR LE PARFAIT CASTING

Fort de son expérience, Todd A. Kessler a appris qu'établir le parfait casting est le fruit de la chance. Pour le personnage de Danny Rayburn, il n'a rencontré qu'un seul acteur : Ben Mendelssohn. D'origine australienne, celui-ci habitait Los Angeles. Todd A. Kessler avait été impressionné par son interprétation dans le film Animal Kingdom et a donc organisé un déjeuner pour le rencontrer. La chance a voulu qu'il ne fût pas lié, à l'époque, à un long-métrage. De surcroît, son agent avait adoré *Damages*. Ben Mendelssohn a accepté le rôle et a déménagé, avec sa famille, aux Keys. La série, Todd A. Kessler en est aujourd'hui convaincu, aurait été très différente si le rôle de Danny avait été confié à un autre acteur.
Kyle Chandlers (qui incarne John Rayburn) avait tenu le rôle principal dans *Friday Night Lights*, une série dont Todd A. Kessler est un grand fan. Il y incarnait le Coach Taylor, un magnifique personnage, plein de bonté, très apprécié du public. En lui offrant le rôle de John dans *Bloodline*, Todd A Kessler était persuadé que les spectateurs percevraient le personnage avec beaucoup d'empathie. Il leur serait instantanément sympathique. La série s'amuse à subvertir les attentes du public. À partir du 12e épisode, il devient évident que Kyle Chandler n'est plus le Coach Taylor de *Friday Night Lights*.

DÉBAT AVEC LA SALLE

Travailler sur The Sopranos *a-t-il changé votre conception d'une série télévisée ?*
Todd A. Kessler le confirme. Lorsque David Chase abordait son travail sur *The Sopranos*, il expliquait que la série avait été conçue comme le troisième chapitre d'une trilogie, les deux premiers étant *Le Parrain* (Francis Ford Coppola) et *Les Affranchis* (Martin Scorsese). Todd A. Kessler n'avait jamais entendu quelqu'un parler d'une série télévisée dans de tels termes, avec un tel degré d'ambition.
David Chase avait inventé un langage filmique (à la fois visuellement et narrativement) qui n'avait jusqu'alors jamais été vu à la télévision, tout du moins aux États-Unis. Il a également apporté un certain degré d'ambiguïté au récit, s'interdisant, par exemple, de résoudre tous les enjeux. David Chase n'a pas inventé la figure de l'antihéros, mais il lui a donné ses lettres de noblesse à la télévision.
Plus généralement, Todd A. Kessler souligne l'influence de HBO. La chaîne cryptée new-yorkaise a définitivement changé la donne et a révolutionné la série d'auteur. Avant de rencontrer les dirigeants d'HBO, David Chase a tenté de vendre *The Sopranos* à la chaîne Fox. On peut facilement imaginer que sa série aurait alors été annulée au bout de trois épisodes. De même, personne n'aurait pu imaginer une série comme *The Wire* avant HBO. *Damages* n'aurait probablement jamais vu le jour.

Comment avez-vous présenté la série à Netflix ? Bloodline *est une série complexe qui peut être difficilement résumée dans un simple pitch…*
Todd A. Kessler répond que les séries qu'il crée avec son frère et David Zelman lui sont très personnelles. Le pitch pour *Bloodline* était basé sur sa propre famille et sur celles de ses amis. Il explorait les rôles que chacun doit assurer au sein d'une cellule familiale. *Bloodline* est une série sur les liens du sang, sur cet attachement indélébile dont on peut se sentir prisonnier. Les thèmes abordés sont donc universels.
Malheureusement, la plupart des séries mettant en scène une famille ont tendance à verser dans le sentimentalisme. Les conflits sont résolus à la fin de chaque épisode et n'ont que très peu de conséquences sur les personnages. Ces séries sont très rassurantes. Elles permettent aux spectateurs de se coucher le cœur léger. L'objectif de *Bloodline* est tout autre.

Vous êtes-vous inspiré, pour Damages *et* Bloodline*, des processus créatifs mis en place par David Chase ?*
Todd A. Kessler répond que David Chase avait instauré un système spécifique pour chaque saison des *Sopranos*. Il avait, bien évidemment, mis en œuvre une « writer's room » (une salle d'écriture collective investie par plusieurs scénaristes). Il définissait en premier les différents « tentpoles » qui rythmeraient la saison. Pour chaque épisode, il débattait avec les scénaristes des événements qui pourraient faire évoluer la narration. Parallèlement, David Chase définissait une arche narrative pour chacun des personnages.
Avant HBO et *The Sopranos*, toutes les séries télévisées utilisaient la même formule. Chaque épisode devait impérativement être décomposé en quatre segments ou actes (pour permettre les coupures publicitaires) et contenir au minimum trois intrigues et 24 scènes. L'intrigue principale devait être composée de 12 scènes et six scènes étaient affectées aux deux intrigues secondaires. La durée d'un épisode des *Sopranos* étant d'une heure (sans coupures), David Chase a pu introduire un quatrième acte. Le nombre de scènes est passé de 24 à 34.

L'alcoolisme semble jouer une part très importante dans la série. Comment l'expliquez-vous ?
Todd A. Kessler précise que l'alcoolisme est le principal fléau des Keys. Dans la série, il fait partie de l'ADN de la famille. ■

REGARDS CROISÉS…
TODD A. KESSLER & ÉRIC ROCHANT

INTERVENANTS
Todd A. Kessler, auteur, réalisateur, producteur (U.S.A.)
Éric Rochant, réalisateur, scénariste, producteur (France)

MODÉRÉ PAR
Stefan Baron, producteur Nice Drama (Suède)

Ils ont chacun des parcours différents. L'un, Todd A. Kessler, est américain. Auteur, réalisateur et producteur, il est aujourd'hui l'une des personnalités incontournables du petit écran avec à son actif plusieurs séries prestigieuses comme The Sopranos, Damages *ou dernièrement* Bloodline*, diffusée sur Netflix. L'autre, Éric Rochant, est français. Après s'être fait connaître dans le cinéma avec ses longs métrages* – Un Monde sans Pitié, les Patriotes, Möbius *–, il se lance dans l'écriture sérielle avec succès :* Mafiosa*, d'abord, puis* Le Bureau des Légendes*, récemment diffusée sur CANAL+.*

LE BUREAU DES LÉGENDES : UNE SÉRIE FRANÇAISE À L'AMÉRICAINE

Les deux hommes se sont rencontrés à New York. Éric Rochant s'est rendu aux États-Unis, avant la création du *Bureau des Légendes*, pour s'inspirer des méthodes à l'américaine et donc apprendre aux côtés d'un auteur qu'il respecte énormément et qu'il considère même comme son mentor, Todd A. Kessler. Il a beaucoup appris, mais surtout il a découvert de nouvelles perspectives sur la façon de créer des séries en France. Éric Rochant n'a pas abandonné le cinéma pour autant. Mais l'univers des séries lui a ouvert un nouveau champ de création. Il avait déjà été confronté au monde des séries en travaillant sur *Mafiosa*. Mais, rappelle-t-il, *Mafiosa* n'était pas « sa » série, il n'était pas à l'origine du concept. « J'ai beaucoup aimé travailler sur *Mafiosa*, et j'ai fait de mon mieux pour en faire mon projet ». Il était prêt pour créer sa propre série.
C'est donc fort de ces expériences multiples qu'Éric Rochant se lance dans l'aventure du *Bureau des Légendes*, une série qu'il a créée, produite et en partie réalisée selon une méthode proche de celle du showrunner. Encore fallait-il convaincre CANAL+ de la cohérence d'un tel processus de création qui peut s'avérer plus onéreux que les systèmes plus traditionnels. Pour finir de les convaincre, Éric Rochant a fait comprendre aux dirigeants de la chaîne que c'était le seul moyen de produire une saison par an, ce qui, aussi étonnant que cela puisse paraître, est une pratique nouvelle en France. Trop souvent, le public doit encore attendre deux ans, voire davantage, pour visionner la seconde saison d'une série, au risque de s'en désintéresser.
Or, pour livrer dix scénarios (soit une saison) par an, il faut écrire vite, très vite. Éric Rochant s'est plongé dans les recommandations de la Writers Guild of America pour mettre en place une « writers' room » à l'anglo-saxonne, soit une salle d'écriture collective investie par plusieurs scénaristes. Éric Rochant reste la « tête pensante » de la série et supervise le travail d'écriture pour assurer l'unité du regard et du point de vue. Il a nommé plusieurs « senior writers » auxquels il a confié l'écriture d'un épisode dans sa globalité. Ils disposaient de 15 jours pour lui envoyer une première version. Il a ensuite formé une équipe de « junior writers », chargés d'écrire des scènes spécifiques. Surnommés « les esclaves », Éric Rochant avoue leur avoir confié les scènes les plus embêtantes à écrire, celles dont les « senior writers » étaient trop contents de se débarrasser. On ne demande pas tant aux juniors de faire preuve

de talent, que de pouvoir écrire dans le ton de la série, d'en adopter son langage, et de pouvoir le développer au service de l'écriture. « Ils écoutent beaucoup, et parlent peu ». Bien sûr, le talent finit toujours par surgir, et les juniors peuvent acquérir le statut de seniors.
Ce système, Todd A. Kessler le connaît bien puisque c'est celui qu'il a suivi aux États-Unis. Les Américains ont mis en place tout un système pour permettre aux scénaristes d'évoluer. Il a ainsi commencé au bas de l'échelle en tant que « staff writer » pour progressivement prendre du galon et gagner de plus en plus de responsabilités (ce fut notamment le cas avec la série *The Sopranos*). Sans cet apprentissage, il n'aurait pas été en mesure de créer *Damages* ou *Bloodline*.
Avec Le *Bureau des Légendes*, Éric Rochant a su imposer à CANAL+ une nouvelle façon de travailler. Il a par exemple fait appel, sur la première saison, à trois chefs opérateurs et cinq réalisateurs. Par moment, trois plateaux de tournage étaient investis simultanément. Par de nombreux aspects, *Le Bureau des Légendes* est effectivement une série « à l'américaine ».

BLOODLINE : UNE SÉRIE AMÉRICAINE À L'EUROPÉENNE

De la même façon, *Bloodline*, à y regarder de plus près, est une série « à l'européenne ». Todd A. Kessler estime avoir également beaucoup appris d'Éric Rochant lors de son passage à New York. En effet, il ne connaît qu'un seul système, celui qui a été mis en place dans les années 80 aux États-Unis.
Après le visionnage de la série, Stefan Baron a ressenti l'influence de plusieurs auteurs européens, et notamment d'Ingmar Bergman. Éric Rochant n'est pas surpris. Lorsqu'on écrit un drame familial en Europe, on met en scène de très longues scènes de dialogues entre un père et sa fille, entre une mère et son fils. On retrouve effectivement ce genre de scènes dans *Bloodline*. La série multiplie les très longs face-à-face entre les personnages, ce qu'on n'a pas l'habitude de voir dans les séries américaines. Ces scènes, estime Éric Rochant, sont les plus violentes et les plus réussies de la série.
La seule différence peut-être avec l'Europe, c'est que les séries d'auteur américaines attachent une plus grande importance à ce qu'ils appellent les « scènes primitives ». En France, le drame familial sera basé essentiellement sur la façon dont les différents membres d'une famille se comportent les uns par rapport aux autres. Aux États-Unis, le drame familial est le plus souvent basé sur un traumatisme initial. Les scènes primitives permettent d'exposer les événements survenus dans le passé et favorisent la compréhension de ce qui conduit les personnages à agir, de ce qui construit les relations entre les personnages et leur évolution.
Les œuvres européennes ressentent moins le besoin d'expliquer, d'éclaircir les personnages et de justifier leurs actions.
Todd A. Kessler entend que les Américains ont peut-être davantage besoin d'exposer et d'expliciter. C'est leur côté « spectacle ». Les séries américaines ont tendance à vouloir mettre rapidement à l'épreuve leurs personnages, souvent dans une scène qui relève purement de l'action (et même si cette scène n'est pas réaliste). Avec *Bloodline*, il avait envie de « prendre son temps », de construire méticuleusement un drame familial et d'explorer les rôles que chacun peut jouer au sein du cercle familial. La famille ici est plombée par les secrets, les névroses et les regrets. Dans la série, tous les membres de la fratrie (composée de trois frères et d'une sœur) assurent des rôles qui leur ont été imposés et auxquels ils se conforment sans se poser de questions. Que se passe-t-il le jour où l'un des membres de la famille refuse de jouer le rôle qui lui a été assigné ? Que se passe-t-il si l'élément supposé être responsable décide de ne plus l'être ? Ce sont ces questions que la série propose d'explorer. Elles imposent un certain rythme à la narration. Todd A. Kessler a pris un très grand plaisir (avec son frère Glenn et Daniel Zelman) à écrire de longues séquences dialoguées, souvent entre deux personnages. Ce sont ces scènes, plus que l'action, qui permettent de faire monter progressivement le niveau de tension et la violence entre les personnages.
S'agissant plus spécifiquement des influences, Todd A. Kessler ne revendique pas celle d'Ingmar Bergman. Le grand réalisateur suédois devait être présent à l'esprit de chacun, mais il n'a jamais été cité pendant les séances de travail.
On trouve toutefois dans *Bloodline* l'inspiration d'œuvres majeures de la littérature comme *Crime et Châtiment*, mais également de faits divers (le procès OJ Simpson, par exemple).
Enfin, Todd A. Kessler évoque le film *Festen* de Thomas Vinterberg. La scène dans laquelle le fils se lève et expose à sa famille un terrible secret restera gravée à tout jamais dans sa mémoire. C'est un immense moment de cinéma.
Pour Todd A. Kessler les deux séries – Le *Bureau des Légendes* comme *Bloodline* – sont des séries de genre bien qu'elles n'en respectent pas toutes les règles. Si Le *Bureau des Légendes* est une série d'espionnage, Éric Rochant s'est surtout intéressé à la vie de ses espions, à leurs sentiments, à leur psychologie. *Bloodline* est un thriller, mais cet aspect n'intervient que très tard dans la série. Les frontières stylistiques sont devenues très poreuses. Les modèles américains et européens s'influencent mutuellement, et cela d'autant plus qu'il est aujourd'hui désormais possible d'avoir accès, quasi instantanément, aux créations des auteurs du monde entier.

LE SHOWRUNNER : UN MODÈLE UNIVERSEL ?

Todd A. Kessler fait remarquer que ce modèle a beaucoup évolué aux États-Unis. Il doit beaucoup à l'émergence des chaînes du câble dans l'univers de la création audiovisuelle. Avant l'émergence de nouveaux acteurs comme HBO, les showrunners signaient des contrats de deux ans (alors que les acteurs signaient pour 6 saisons). Si la série remportait le succès escompté et que la décision était prise de la prolonger au-delà de deux saisons, les showrunners formaient un auteur pour prendre leur relève, et partaient créer une nouvelle série (la plupart du temps pour la même chaîne). Les chaînes du câble ont changé la donne. Aujourd'hui, les créateurs de séries comme *The Sopranos, Mad Men* ou même *Damages* restent attachés à leur projet jusqu'à sa finalisation, et ce quel que soit le nombre de saisons. Les chaînes du câble ont apporté un véritable soutien aux créateurs qui ont désormais toute la liberté de développer leur vision.

Toutefois, un acteur comme Netflix apporte aujourd'hui un nouveau modèle puisqu'il diffuse d'un seul coup l'intégralité des épisodes d'une saison. « Netflix ne change pas la donne, c'est tout simplement une nouvelle donne ». Un tel modèle affecte bien évidemment le storytelling. On ne peut plus écrire les séries de la même façon. À ce propos, *Bloodline* a été écrite comme un long-métrage de 13 heures. Il n'en demeure pas moins que les séries produites par Netflix sont toutes très différentes les unes des autres. Ils n'ont pas vraiment d'identité créative, et pour cause, ils veulent s'adresser au monde entier. C'est à l'opposé de chaînes comme HBO ou Showtime qui ont une vraie signature, facilement reconnaissable.
Pour Éric Rochant, le modèle du showrunner est né aux États-Unis, car le système est très concurrentiel. La France ne dispose pas de chaînes comme HBO, Showtime ou Starz. Une série comme Le *Bureau des Légendes* ne pouvait être vendue qu'à CANAL+ (éventuellement Arte). Si la chaîne avait refusé le projet, il aurait été abandonné. Ce manque de compétitivité est, selon Éric Rochant, problématique. Faute de challengers, CANAL+ n'éprouve pas le besoin de se surpasser, de proposer des programmes d'une meilleure qualité.

VENDRE UNE SÉRIE : DE L'IMPORTANCE DU PREMIER ÉPISODE

Stefan Baron interroge Todd A. Kessler et Éric Rochant sur la méthode qu'ils ont utilisée pour vendre leurs séries. Éric Rochant explique qu'il a pitché rapidement le concept de la série à CANAL+ (un concept assez éloigné du résultat final, bien qu'il dépeigne le même univers, celui de la DGSE). La chaîne a lancé la première phase de développement : l'écriture du pilote et des arches narratives des dix épisodes. Sur cette base, ils ont commandé l'écriture des 9 autres scripts. Ce n'est seulement qu'après avoir lu les deuxièmes versions des 4 premiers épisodes (et avoir donné leur accord sur l'acteur principal, Mathieu Kassovitz) qu'ils ont donné leur feu vert pour lancer la production de la série.
S'agissant de *Bloodline*, Todd A. Kessler précise que Netflix avait énormément apprécié *Damages*, ce qui a rendu le processus de vente plus facile. Il a présenté, avec ses partenaires, un court pitch. La chaîne s'est montrée enthousiaste et a acheté la saison entière à partir de ce simple pitch, sans avoir lu, au préalable, ne serait-ce que les prémices d'un scénario. Ceci est très rare.
Stefan Baron souhaite alors savoir si les chaînes sont intervenues pendant la phase de développement. Éric Rochant indique que pour une chaîne comme CANAL+, le premier épisode est fondamental, voire les 15 premières minutes de cet épisode. Ainsi, lorsqu'il a envoyé le scénario du pilote, la chaîne lui a retourné plus de 15 pages de commentaires (dont 10 pages pour les 15 premières minutes). Éric Rochant s'est résolu, pour rassurer la chaîne, à réaliser les deux premiers épisodes de la saison, une décision qu'il regrette parfois tant l'expérience s'est avérée douloureuse. Le premier épisode – supposé accrocher et fidéliser le public – est toujours le plus difficile à faire, c'est même souvent le plus mauvais. Pour un long-métrage, les trois premiers jours de tournage sont souvent à mettre à la poubelle. Dans le premier épisode du *Bureau des Légendes*, il estime avoir commis toutes les erreurs possibles, subissant ainsi les foudres de la chaîne. Il n'en veut toutefois pas à CANAL+. Il comprend leurs inquiétudes. Le premier épisode d'une série est hautement stratégique.
Todd A. Kessler comprend Eric Rochant. Le premier épisode – le pilote dans la majorité des cas – constitue un véritable défi puisqu'il est supposé donner le ton de la série. Aux États-Unis, il est courant que les chaînes montrent les pilotes lors de projections test pour mesurer la réaction des publics. Certains épisodes sont projetés dans des centres commerciaux, un lieu dans lequel le public peut être particulièrement redoutable. Ce processus peut être assez long, certains pilotes étant testés pendant plus d'un an. Todd A. Kessler n'y est pas opposé. Les commentaires du public peuvent aider un créateur à parfaire son œuvre. Cela étant dit, si les réactions sont trop négatives, les chaînes sont alors tentées de modifier en profondeur un projet l'entraînant très loin de la volonté initiale de son auteur.
Pour *Damages*, la chaîne a montré le pilote dans plusieurs villes. Les réactions ont été si bonnes qu'elle a donné son feu vert trois semaines après les projections test. Ce pilote n'a d'ailleurs pas été modifié et a été diffusé tel quel. Pour *Bloodline*, Netflix a commandé l'intégralité des épisodes, sans demander à voir un pilote. Todd A. Kessler et ses acolytes en ont profité pour prendre leur temps et peaufiner le premier épisode, notamment au niveau du montage. Ils ont probablement pris trop de temps, puisque le pilote n'a été finalisé qu'une fois tourné le dernier épisode. Todd A. Kessler estime aujourd'hui que ce fut une erreur. Alors que le pilote avait été tourné au mois de mars, il n'a pas pu le présenter aux acteurs avant le mois de novembre. Or, il estime primordial que les acteurs d'une série puissent voir au plus vite le premier épisode afin de comprendre l'univers dans lequel ils évoluent.
Éric Rochant, au contraire, aurait tendance à montrer le premier épisode aux acteurs le plus tard possible.
« On n'a pas l'habitude de montrer le travail aux acteurs en France. La plupart refusent même de regarder les rushes ». Il y a peu d'acteurs qui savent se regarder et se servir de ce qu'ils voient. Éric Rochant a plutôt l'habitude de demander aux acteurs d'avoir confiance en son regard. Il leur demande de sentir les scènes de l'intérieur et de ne pas se regarder les jouer. Cela dit, ils ont vu rapidement les trois premiers épisodes montés pendant le tournage. Est-ce que cela les a confortés ou aidés dans leur travail ? Éric Rochant ne saurait l'affirmer. En revanche, il a montré rapidement le premier épisode aux réalisateurs pour qu'ils puissent s'en inspirer.

EN GUISE DE CONCLUSION

Cette rencontre a permis de confronter deux parcours spécifiques, entre aventure américaine et savoir-faire français ; le regard de deux auteurs sur un même métier. Il a, de surcroît, permis à Todd A. Kessler et Éric Rochant de se donner rendez-vous dans un futur proche pour collaborer sur un projet commun... ■

MASTERCLASS
ANNA WINGER ET JOERG WINGER CRÉATEURS DE *DEUTSCHLAND 83* (ALLEMAGNE)

INTERVENANTS
Anna Winger, scénariste et co-créatrice de la série
Joerg Winger, producteur et co-créateur de la série

MODÉRÉE PAR
Jean-André Yerlès, scénariste (France)

L'IDÉE DU PROJET

La première question qui vient à l'esprit de Jean-André Yerlès est de savoir s'il est facile de mener un tel projet à bien en tant que couple à la ville. Bien sûr, déclare alors Anna Winger avec beaucoup de spontanéité, cela permet de travailler 24 heures sur 24 si on le souhaite ! Elle et Joerg ont en l'occurrence souvent imaginé travailler sur un projet ensemble. Couple à la ville, en effet, et cette ville s'appelle en l'occurrence : Berlin. Anna y vit depuis plus de dix ans, ils ont deux enfants qui, grandissant, commençaient notamment à les questionner sur « ce mur qui a existé »… Et puis, un jour, dit leur fille de 7 ans : « ils l'ont fait tomber, et ils se sont embrassés ! ». Face à cette réplique d'une fraîcheur émouvante, cette vision à la fois enfantine et magnifique de la réunification, sans qu'aucun sang n'ait été versé ce jour de 1989, ils se sont dit qu'une fiction qui parlerait de cette Allemagne divisée était sans doute la bonne idée, notamment à des fins pédagogiques, et puis, sous un certain angle… À l'inverse d'un film comme *La vie des Autres*, le parti-pris veut ici que l'action se passe principalement en Allemagne de l'Ouest. Le plus souvent, on nous parle de l'ex-RDA disparue ; eh bien cette fois, il est question de feue l'ex-RFA.

TAUPE MALGRÉ LUI

Autre parti-pris important de *Deutschland 83*, il n'y a pas les bons à l'Ouest et les mauvais à l'Est. La série n'est pas manichéenne et se garderait bien de l'être. Le protagoniste principal, Martin Rauch, jeune Allemand de 24 ans – l'acteur qui incarne le personnage, né en 1990, est prodigieux – est extirpé à son Est natal, envoyé à l'Ouest, contraint et forcé par la Stasi… Taupe malgré lui. Anna Winger tient à rappeler qu'en ex-RDA, la plupart des gens vivaient leur vie « normalement » et ne voulaient nullement en changer. Ainsi, le héros n'a rien demandé, il a sa copine, ses amis, sa famille, sa vie à laquelle on l'arrache bien malgré lui. Et c'est donc lui, la taupe, qui nous raconte toute l'histoire, infiltré dans l'armée américaine, basculé dans un monde totalement neuf où ses repères sont à réinventer. Joerg explique notamment qu'à l'époque de la guerre froide, on ne savait jamais si « on était ou non l'ami d'un espion » en Allemagne. *Deutschland 83* apporte ce regard nouveau et sensible sur la réalité politique complexe de l'Allemagne des années 80.

UNE SÉRIE INTERNATIONALE

Deutschland 83 est, bien plus qu'une série allemande, une « expérience internationale » et multilingue, et les Américains notamment ne s'y sont pas trompés, ayant fait bon accueil à ce drame historique, léger cependant à maints égards. Le 3e épisode est passé la veille de leur masterclass sur Sundance, et Anna guette d'ailleurs les tweets et réactions à chaud. Dans ce 3e épisode qui se passe à Bruxelles, le spectateur « entre vraiment dans le personnage principal ». Anna se réjouit en tout cas que le public américain ait été conquis, car il y a dix ans à peine, il aurait été impensable qu'un tel show ait du succès outre-Atlantique.

DU PROCESSUS D'ÉCRITURE ET DE RÉALISATION / PRODUCTION / COMMERCIALISATION

Anna a écrit le pilote complet, en anglais, car bien que parlant allemand couramment à présent, elle ne prétendrait pas pouvoir écrire dans cette langue de manière aussi précise qu'elle le voudrait. Une équipe d'auteurs a été constituée, quatre au total, chacun chargé d'un épisode, et elle s'est chargée de tout homogénéiser en tant que scénariste principale donc. Comme en France, il existe en Allemagne des groupements d'auteurs, payés au scénario et non à l'heure passée, et c'est ainsi qu'ils ont procédé, en choisissant scrupuleusement ceux qui participeraient à l'aventure. De même qu'ils se sont entourés de réalisateurs très impliqués, soulignent-ils.
Si c'était à refaire, Anna choisirait d'ailleurs le même mode opératoire, car avec le recul, et même si elle avait des doutes au départ, elle a trouvé l'expérience consistant à chapeauter ainsi un groupement d'écrivains très productive et enrichissante.
Pour une éventuelle saison 2 donc, elle appliquerait volontiers la même recette.
Le script n'a été traduit en allemand que dans un second temps, par Joerg lui-même qui, en sa qualité de producteur exécutif, a notamment pitché la série pour la vendre.
Si Anna estime qu'elle est donc l'auteur principal, Joerg en est quant à lui le « showrunner ». C'est lui qui a géré tous les aspects de financement et de commercialisation. Il faut dire qu'il avait déjà une large expérience de production, avec quelque 320 épisodes divers déjà tournés en Allemagne à son actif.
Anna et Joerg ont surtout « inventé leur système » dans un pays qui se met à peine à ce genre de fictions, plus habituelles dans les pays scandinaves, au Royaume-Uni, en France à présent, alors pourquoi pas en Allemagne. Le festival de Berlin où la série a été présentée (deux épisodes, pas même les versions définitives) commence à peine à montrer des programmes de la sorte.
Quant à leur statut de « créateurs », il leur a finalement été conféré par le diffuseur lui-même. Les relations avec ce dernier ont été excellentes. Joerg indique avoir reçu son soutien dès le départ. Le projet était très nouveau, mais le diffuseur a été immédiatement conquis et encourageant. Et comme « le courage d'un diffuseur ne dure pas longtemps », déclare Joerg avec humour, il fallait battre le fer tant qu'il est chaud ; ce qu'ils ont fait.
Tout a notamment été tourné en décor naturel et non en studio, à Bonn, Cologne, mais surtout à Berlin pour des questions de budget. Le tournage s'est fait décor par décor, là encore dans un souci d'efficacité et d'économie. Il revient cher de reconstituer l'ambiance d'une Allemagne révolue d'il y a 30 ans. Chaque épisode coûte près d'un million d'euros.
En bref, Anna et Joerg ont donc joui d'une grande liberté artistique et pu travailler dans un climat de confiance très précieux. Le rythme de travail n'en a pas été moins soutenu, puisqu'après avoir reçu la commande du pilote et après avoir livré trois scénarios, la diffusion donnait son feu vert pour le projet global. En décembre 2013 était livré le premier script, et en décembre 2014 commençait le tournage.

DÉBAT AVEC LA SALLE

Deutschland 83 *est portée notamment par les tubes New Wave de l'époque, et à ce propos, un auditeur, né en 1963 en République tchèque, évoque son souvenir marquant quand il a sillonné pour la première fois les rayons d'un supermarché à Londres, en 1984. Il s'interroge : contrairement à ce qu'il vient de voir à l'écran, il ne devait pas y avoir de musique dans les supermarchés en Allemagne de l'Ouest en 1983…*
Anna se dit d'abord touchée par ce témoignage authentique. C'est exact, poursuit-elle, mais la fidélité à un contexte donné ne veut pas dire qu'il ne faille pas parfois amplifier, voire déformer la réalité ; parfois même pour mieux asseoir l'intrigue, le propos.
Il s'agit bel et bien d'une fiction, qui peut donc prendre toutes libertés.

À propos de contexte historique justement, question à l'attention d'Anna Winger : a-t-il été difficile pour vous d'être légitime sur ce projet du fait que vous venez d'un autre pays ?
Anna Winger ne s'est nullement laissée intimider par le fait qu'elle s'est attaquée à une période d'histoire d'un pays qui n'est pas le sien au départ en effet, même si elle y vit depuis longtemps. De toute façon, elle rappelle que la force d'un auteur réside dans sa capacité à s'approprier une histoire, à inventer, en s'inspirant ou non de la réalité. On peut écrire sur le futur, sur une civilisation venue d'une autre planète, c'est le pouvoir de l'imagination qui compte, en même temps que l'esprit de rigueur, nécessaire bien sûr quand on prétend s'inscrire fidèlement dans une époque donnée. Il fallait notamment s'assurer que la différence entre les deux Allemagnes soit immédiatement visuellement perceptible, ce à quoi ils ont évidemment été très attentifs en termes de décors et/ou accessoires.

Des recherches historiques préalables ont-elles été nécessaires ?
Anna et Joerg Winger le confirment. Ils ont rencontré des diplomates de l'époque, ambassadeur américain et/ou autres, mais aussi d'ex-agents de la Stasi ; là encore pour mieux asseoir leur propos, légitimer leur série au regard d'une période donnée.

EN GUISE DE CONCLUSION

Anna et Joerg Winger attendent de connaître les résultats d'audience de la première saison pour se prononcer sur une éventuelle deuxième saison à venir, mais ils ont déjà en tête les deux saisons suivantes avec une saison 2 centrée sur l'année 1986 et une saison 3 se concluant avec l'année 1989 et sa « happy end ». Le diffuseur est d'ores et déjà content du succès rencontré lors de sortie aux États-Unis, mais encore faut-il voir quels seront les chiffres d'audimat en Allemagne notamment. Joerg préfère notamment ne pas encore se prononcer sur la vente de la série en Russie pour l'heure. En France, *Deutschland 83* sera visible sur CANAL+. ■

MASTERCLASS
METTE M. BØLSTAD

Discussion autour de la série *The Heavy Water War*

INTERVENANTE
Mette M. Bølstad, scénariste (Norvège)

MODÉRATRICE
Nicole Jamet, scénariste (France)

Nicole Jamet est heureuse d'accueillir Mette M. Bølstad, scénariste norvégienne à succès, venue partager avec les festivaliers ses expériences de travail, les clés de ses réussites, mais aussi ses questionnements. Elle lui demande de bien vouloir expliciter son parcours dans un premier temps.

Mette M. Bølstad a commencé à écrire toute jeune, de la prose, précise-t-elle, elle est alors encore autodidacte bien sûr. Puis elle est diplômée de la « Central School of Speech and Drama » de Londres, et à 20 ans, elle décide d'écrire non seulement pour le théâtre, mais aussi pour le cinéma, la radio, et pourquoi pas la télévision… Qu'importe le support, tout l'intéresse, elle est passionnée d'écriture, elle veut écrire.

Mette M. Bølstad a co-écrit de nombreux films et séries, et notamment *Les Révoltés de l'Île du diable* (qui lui a valu six nominations dans divers festivals), *Happy Happy* (quatre prix et douze nominations), *The Half Brother*, et *The Heavy Water War* donc, le plus grand succès de la télévision norvégienne à ce jour, objet central de cette masterclass.

THE HEAVY WATER WAR : LA GENÈSE

Mette M. Bølstad a été contactée à peine un mois avant que ne débute le tournage ! Tandis que pour *The Half Brother*, elle a écrit l'intégralité du scénario, ici on lui a donné un script à reprendre, qui était en l'occurrence davantage conçu comme un « documentaire », explique-t-elle ; et, partant de là, elle a donc dû en faire une mini-série de 6 épisodes, en un temps record. L'histoire était là, mais il manquait à ce document initial une « vision intérieure » qui permettrait de comprendre les personnages, de leur donner vraiment corps. Puisqu'il devait s'agir d'une fiction, on ne pouvait évidemment faire fi de cette dimension émotionnelle qui a donc été l'axe fort de son travail d'écriture. Sans cela, le réalisateur ne trouvait tout simplement pas de « porte d'entrée ».

LES PERSONNAGES, CLÉ DE VOÛTE DE LA SÉRIE, SURTOUT LES FEMMES

La série s'articule autour de personnages principaux très bien définis, dont certains ont existé, et d'autres sont volontairement fictifs. Leurs profils psychologiques sont subtils, ils sont pour beaucoup détenteurs de secrets qu'ils ne peuvent divulguer… Il y a d'abord et bien sûr le professeur Werner Heisenberg, le scientifique allemand qui est en train d'inventer la bombe atomique. Il y a le Norvégien Leif Tronstad, leader de la résistance, parti au Royaume-Uni recruter ceux qui mèneront l'opération de sabotage salutaire, un autre prodige en son genre. Il a d'ailleurs affaire à de jeunes garçons pour la plupart ignorants de ce qu'ils font, simplement contents à l'idée de partir à l'étranger, et la transition émotionnelle de ces

jeunes qui prennent petit à petit conscience des choses est subtile. Il y a aussi son homologue britannique et au féminin, hyper qualifiée, meneuse de troupe et qui nous raconte la guerre à sa manière. Il y a encore le directeur de l'usine qui fournit l'eau lourde, et surtout sa femme (dont on perçoit notamment la candeur et la force dans un génial extrait présentant le couple à table, avec un rien, quelques mots à peine, dans un regard, une attitude d'une justesse édifiante)… Il y a surtout ces femmes qui entourent ces messieurs…
Mette M. Bølstad a en effet commencé par s'atteler au travail sur les personnages féminins, même ceux de second plan, de sorte que les femmes deviennent plus intelligentes qu'il n'y paraissait manifestement dans la conception originale. À savoir non pas des femmes qui « attendent », mais des femmes à part entière, animées de vrai caractère, de passion, qui agissent – celle-ci ne veut pas aller vivre dans un coin reculé de Norvège, mais veut d'une vraie vie sociale digne de ce nom, cette autre se fiche que son mari ne revienne pas… –, des femmes qui ne subissent pas et sur qui on ne s'apitoie pas. Ces personnages féminins sont construits comme des intermédiaires entre les protagonistes masculins et le public, elles sont des passerelles d'émotion vers le public et qui servent la bonne compréhension du public. Illustrant son propos de divers extraits ad hoc du 1er épisode, Mette M. Bølstad nous démontre très bien comment elle a procédé souvent par « économie de mots », de sorte à nous plonger directement dans le registre émotionnel.

DE LA THÉORIE DES 7 MINUTES, L'ESPOIR, L'ÉMOTION AVANT L'ACTION

Cette théorie nous dit que toutes les 7 minutes, il faut que quelque chose se passe si on veut maintenir le téléspectateur en haleine, et dès lors qu'il revienne au prochain épisode… Mais là encore, cela ne se mesure pas nécessairement en termes d'action, la manœuvre peut être opérée par le seul registre de l'émotion : une nouvelle émotion toutes les 7 minutes donc, 6 nouvelles émotions en 45 minutes, et le public est conquis : le courroux, le désarroi, la joie, l'amour… Nous sommes tous et avant tout des récepteurs et des vecteurs d'émotions, et c'est toujours cela que nous recherchons.
Les personnages ont donc été bâtis un à un, habilement, délicatement, singulièrement, mais s'il fallait retenir un socle émotionnel commun à tous, Mette M. Bølstad dirait volontiers que c'est l'espoir. L'espoir est en effet un sentiment porteur. Tandis que la mélancolie, par exemple, véhicule une certaine idée de « frein », à l'inverse l'espoir est un « moteur », efficace pour une série, pour le public ; un moteur essentiel qui relève tout simplement de l'humain.
En sa qualité de drame historique, cette série aurait notamment pu tomber dans le piège de l'action à tout va, ainsi que le souligne Nicole Jamet. Et ce, notamment au motif que l'on veut rester fidèle à la réalité. Mais Mette M. Bølstad s'est bien gardée de procéder ainsi. Il lui tenait bien sûr à cœur d'être fidèle aux faits, mais elle ne s'est pas contentée de « combler les trous » entre ces faits bien réels, son souci premier a une fois encore été le schéma émotionnel des personnages, qui est l'ingrédient principal et le liant dans sa recette. En outre, elle ose rappeler que ce que l'on trouve dans les faits historiques ne nous dit pas nécessairement la vérité…

PEUT-ON FAIRE AIMER UN PERSONNAGE ANTIPATHIQUE ? UNE ÉPOUSE À LA RESCOUSSE…

Créer de l'attachement pour un personnage « mauvais » – puisqu'en effet, sur le papier, celui qui est en

train d'inventer la bombe atomique et menace, ce faisant, l'humanité toute entière, doit bien être mauvais – est-il possible ? Mette M. Bølstad explique que Werner Heiseinberg, jeune génie allemand qui reçoit le Prix Nobel de physique en 1932 à Stockholm, est certes un allemand de l'avant Seconde Guerre Mondiale, mais il n'est pas vraiment un nazi, c'est davantage une étiquette qu'on veut lui coller. Il est un professeur émérite, passionné par son travail, mais aussi un grand adolescent, qui se retrouve flanqué d'une sublime femme, un peu par hasard. Comme tout un chacun, il est pétri de contradictions, et finalement, c'est un personnage sympathique.
Il serait injuste de se laisser aller à une vision trop manichéenne des choses. Une situation est toujours plus complexe qu'elle n'y parait, il y a là des conflits en tous sens et en tous genres, intimes et politiques.
Mette M. Bølstad salue au passage la performance de l'acteur, Christoph Bach, absolument remarquable. De même que la performance de celle qui joue sa femme, qui se pose elle aussi en intermédiaire essentiel avec le public. C'est elle qui nous aide à aimer son mari, qui nous permet de comprendre qu'il est en train de franchir la ligne rouge, qui nous donne un accès plus juste à lui. D'ailleurs, elle devient la narratrice de l'histoire, celle qui « porte la bonne parole ».

QUID DES RELATIONS AVEC LE RÉALISATEUR ?

Mette M. Bølstad avait déjà eu l'occasion de collaborer avec Per-Olav Sørensen (ils ont travaillé sur *The Half Brother* et sont associés à nouveau actuellement sur *Nobel*) et se dit très heureuse du travail qu'ils font ensemble en général. En effet, il ne s'agit pas de seulement délivrer un script, mais à deux, ils s'assurent, tout au long de la réalisation du projet, que le récit est correct, l'intrigue passionnante, les intentions bien comprises. Le contact entre eux est quotidien, à la demande du réalisateur elle est présente sur le plateau pour apporter aussi son regard. Quand on trouve ainsi un réalisateur avec qui il est si évident de fonctionner, quand l'entente est à la fois émotionnelle et professionnelle, alors il faut continuer de faire des projets ensemble, car c'est un gage d'épanouissement et de qualité. Et elle propose d'illustrer cette connivence par un nouvel extrait vidéo, tiré cette fois du 6e épisode de *The Half Brother*, à travers lequel on comprend comment ils ont décidé de traiter l'intrigue émotionnelle autour d'un combat de boxe de manière très ciselée, visuellement comme en termes de dialogues.

DES CHOIX POUR DES QUESTIONS DE BUDGET

Il a notamment bien sûr fallu faire certains choix, pour des raisons budgétaires, mais là encore c'est en étroite concertation avec le réalisateur que les choses se sont faites. Au moyen d'un nouvel extrait de la série *The Heavy Water War*, Mette M. Bølstad explique par exemple comment une course-poursuite folle dans la neige, à ski nordique, à la manière d'un James Bond, et qui était censée durer quelque 20 minutes, a été réduite à quelques minutes seulement et transformée en un simple récit fait après-coup par le protagoniste – le poursuivi – dans un bar, autour d'un verre. Question de moyens. La scène n'en est pas moins émotionnellement convaincante.
D'une manière plus générale, quand elle est arrivée sur le projet, tous les décors étaient en l'occurrence déjà entérinés, et la marge de manœuvre était limitée. Il a bien fallu procéder à des arbitrages, décider de ce qu'il était pertinent de conserver, ou non.

EN GUISE DE CONCLUSION

Nicole Jamet est heureuse de saluer un travail de collaboration très étroite entre une scénariste et un réalisateur, qui manifestement porte ses fruits. Elle élargit le propos en évoquant ce qui doit participer indubitablement du succès d'une aventure audiovisuelle quelle qu'elle soit, à savoir parvenir à confronter les points de vue en bonne intelligence, et surtout à conjuguer les talents – scénaristes, producteurs, réalisateurs – dans un climat de confiance et une certaine harmonie ; c'est bénéfique pour tous. ■

LA CRÉATION DE SÉRIES EN ESPAGNE MASTERCLASS TERESA FERNÁNDEZ-VALDÉS ET RAMÓN CAMPOS

INTERVENANTS
Teresa Fernández-Valdés et **Ramón Campos**, showrunners et producteurs, Bambú Producciones (Espagne)

MODÉRATRICE
Charline de Lépine, productrice, Macondo (France)

Après le succès de Desaparecida, *leur première série, Teresa Fernández-Valdés et Ramón Campos ont décidé de fonder la société Bambú Producciones en 2008. La création de leur société est née de la volonté d'adopter un modèle proche de celui du showrunner à l'américaine, et ceci, dans le but de garder un contrôle total sur leurs œuvres.*

En partenariat avec

L'ÉMERGENCE DU SHOWRUNNER EN ESPAGNE

Selon Ramón Campos, l'histoire de la fiction télévisuelle espagnole peut être divisée en trois époques distinctes. Dans les années 80, les chaînes se sont lancées dans la production de fictions ambitieuses et chères qui relevaient plus de l'œuvre cinématographique que de la série télévisée à proprement parler. Dans les années 90, la télévision s'est en quelque sorte industrialisée et a produit de nombreuses séries familiales à « consommation rapide », moins onéreuses et destinées à un public très large. Dans les années 2000, une nouvelle génération de producteurs s'est employée à mélanger les deux approches pour créer des œuvres aussi ambitieuses que rentables. Ce nouveau système était gouverné par les réalisateurs, qui y détenaient tous les pouvoirs. Les œuvres produites n'avaient donc aucun point de vue spécifique, aucune identité.
Au travers de Bambú Producciones, Teresa Fernández-Valdés et Ramón Campos ambitionnent de remettre le créateur-scénariste à sa juste place, c'est-à-dire au sommet de la pyramide créative. Les œuvres produites par les showrunners ont une âme. En véritables hommes-orchestres, ils ont la main mise sur tout le processus de production : de la salle d'écriture, au plateau de tournage, jusqu'au montage final. Leur démarche était, ils l'admettent aujourd'hui, quelque peu naïve. Ils n'avaient probablement pas imaginé les difficultés auxquelles ils seraient confrontés, notamment pour lever des ressources financières. Nonobstant, la société a enchaîné les succès depuis sa création, produisant des séries comme *Velvet, Gran Hotel, Gran Reserva* ou encore *Hispania*.
Très rare il y a encore quelques années, le modèle du showrunner à l'américaine a fait des émules en Espagne. Les diffuseurs ont compris l'intérêt qu'ils avaient à collaborer avec des auteurs-producteurs.
Le showrunner a un avantage concurrentiel certain. Non seulement il a conscience des enjeux économiques de production, mais il apporte sa propre vision créative. Les chaînes sont désormais davantage ouvertes à ce type de modèle.
Ramón Campos explique que Bambú Producciones a été conçue comme une entreprise familiale. Il ne travaille qu'avec des personnes qui le connaissent parfaitement, qui connaissent ses goûts, que ce soit en matière de décors, de costumes, voire même de mise en scène. Les réalisateurs avec lesquels il collabore savent, par exemple, qu'il déteste, a priori, les steadicams. Il accorde en outre une très grande importance à la profondeur de champ. Ramón

Campos travaille également toujours avec la même équipe de monteurs et de scénaristes, et avec les mêmes compositeurs.

UN PANORAMA DE LA FICTION TÉLÉVISUELLE EN ESPAGNE

Trois grands groupes audiovisuels se partagent le marché de la fiction télévisuelle espagnole : Televisión Española (la télévision publique), Atresmedia et Mediaset. Les séries espagnoles sont aujourd'hui produites et financées par les grandes chaînes généralistes. Le futur rachat de CANAL+ Espagne par l'opérateur Telefónica (déjà présent dans la télévision payante avec Movistar TV) devrait révolutionner le paysage audiovisuel espagnol, puisque ce nouveau grand groupe entend se différencier de ses concurrents par une meilleure offre en contenu, notamment de fictions, et de nouveaux modes de consommation télévisuelle (selon un modèle proche de celui de Netflix). Les attentes, souligne Teresa Fernández-Valdés, sont très fortes, et nombreux espèrent que l'arrivée d'un nouvel acteur sur le marché audiovisuel sera source d'un nouvel élan créatif.
Le marché audiovisuel espagnol se distingue de celui des autres pays européens, car contrairement à ses voisins, les séries locales y sont celles qui rencontrent le plus grand succès auprès du public espagnol. Les séries américaines ne sont jamais diffusées en prime time et les parts d'audience des grands succès internationaux restent très modestes. Chaque semaine, huit séries espagnoles sont diffusées aux heures de grande écoute et réunissent jusqu'à 12 millions de téléspectateurs. Des séries sont également diffusées l'après-midi, et certaines ont même réussi à détrôner les Telenovelas latino-américaines.
Contrairement au cinéma espagnol – qui souffre de la concurrence des grands blockbusters américains –, la télévision s'adresse en priorité au grand public et celui-ci reste très attaché aux œuvres nationales. Les identités régionales sont très fortes en Espagne et le public veut pouvoir s'identifier aux personnages qui lui sont présentés sur le petit écran. La dimension « auteuriste », qui soutient un grand nombre d'œuvres filmiques, a moins sa place à la télévision.
Les séries en Espagne – et c'est une autre caractéristique du marché – sont entièrement financées par les diffuseurs. Ramón Campos est très favorable à ce système, car ce sont les chaînes qui connaissent le mieux les goûts de leur public.

LE PUBLIC A TOUJOURS RAISON

Les séries télévisées espagnoles sont créées en fonction des goûts du public. Cela pourrait entraîner une certaine frustration chez les auteurs. Teresa Fernández-Valdés pense le contraire. Un auteur peut très bien se limiter à aborder les thématiques chères au public tout en s'épanouissant d'un point de vue créatif. Elle est d'ailleurs très fière des séries qu'elle a produites. *Velvet* ou *Gran Hotel* s'adressent effectivement à un grand public, notamment féminin. Mais la qualité n'a jamais été sacrifiée sur l'autel des parts d'audience.
Ramón Campos compare les parts d'audience à une tarte aux griottes. Les femmes sont la pâte à tarte, les hommes sont la crème et les jeunes sont les griottes. On ne peut pas faire de tarte sans pâte et on ne peut pas faire de série sans penser en priorité au public féminin. Même lorsqu'il se lance dans la création d'un thriller (un genre plutôt masculin), Ramón Campos n'oublie jamais les téléspectatrices. Il s'emploie à créer un thriller qui puisse également plaire à sa mère.
Teresa Fernández-Valdés a cru pendant longtemps que la meilleure façon de conquérir les marchés internationaux était de proposer des œuvres plus risquées. Elle a découvert que les séries qui marchaient le mieux à l'étranger étaient celles qui avaient rencontré un fort succès en Espagne. *Gran Hotel*, une série pourtant très classique et « mainstream », a été vendue dans le monde entier, y compris en Chine. Elle a été adaptée au Mexique et en Italie (les œuvres espagnoles rencontrent un grand succès en Italie, les goûts des téléspectateurs des deux pays étant très similaires). *Velvet* (qui raconte la vie quotidienne des propriétaires et du personnel d'un magasin de prêt-à-porter dans les années 60) a également emporté un très grand succès dans de nombreux pays.
Les créateurs – et c'est bien naturel – tentent toujours de s'attirer les faveurs du public jeune. Or, Ramón Campos rappelle que les jeunes sont par nature infidèles. Toujours à la recherche de nouveautés, ils peuvent abandonner une série du jour au lendemain. Les femmes, en revanche, sont beaucoup plus fidèles. Elles ne trahissent jamais une série qu'elles aiment.
Le public aurait-il donc toujours raison ? Ramón Campos indique que la série avec laquelle ils ont rencontré le plus de succès en Espagne (avant *Velvet*) était *Hispania*. Certains épisodes de la première saison ont réuni jusqu'à 5 millions de téléspectateurs. La série suit les aventures de Viriato, un humble berger d'une tribu lusitanienne qui, après la destruction de son village, a lutté contre l'invasion romaine. Elle a été conçue comme une sorte d'Astérix et Obélix en Espagne. À chaque

épisode, une petite troupe de quarante Espagnols réussissait à mettre à terre une armée de plus de 1000 Romains. *Hispania* était, avant tout, une série comique, familiale. Elle fut, bien évidemment, très critiquée par les historiens. Ramón Campos n'avait jamais prétendu réaliser une série historique, mais les critiques l'ont tellement influencé qu'il a décidé de modifier entièrement l'intrigue dans la seconde saison. Les épisodes sont devenus beaucoup plus dramatiques et l'invasion romaine était montrée dans toute son horreur. Les taux d'audience ont chuté dramatiquement, et la série a été annulée. Ramón Campos a ainsi appris que si une série plaît au public, il ne faut pas la changer.

THE REFUGEES, UNE SÉRIE À VOCATION INTERNATIONALE

Avec *The Refugees*, Teresa Fernández-Valdés et Ramón Campos voulaient prouver qu'ils étaient capables de créer une série différente, pour un public plus segmenté. L'objectif n'était pas tant de battre des records d'audience que de créer une « grande marque ». Le genre – la science-fiction – est rarement abordé en Espagne, et le projet a été conçu, dès son origine, comme une coproduction entre Antena 3 et BBC Worldwide.
Les deux chaînes ont accepté de financer la série sur la base d'un premier scénario. Celui-ci fut écrit en six mois. Teresa Fernández-Valdés et Ramón Campos présentèrent également aux diffuseurs un premier trailer composé de scènes et d'images de films ou de séries. Les principales références étaient Michael Haneke, Sam Peckinpah (notamment le film *les Chiens de Paille*) et plusieurs œuvres de science-fiction.
The Refugees se déroule dans une Espagne dystopique. Dans la série, l'humanité connaît le plus grand exode de son histoire. Trois millions de personnes du futur, fuyant une catastrophe mondiale imminente, débarquent dans le présent. La série ayant été conçue pour le marché international, tous les acteurs sont britanniques et parlent en anglais. Ramón Campos a d'ailleurs collaboré avec un scénariste de la BBC pour élaborer les dialogues.
Sur ce point précis – celui de la langue – Teresa Fernández-Valdés fait remarquer qu'une série n'a pas besoin d'être tournée en anglais pour fonctionner à l'étranger. La majorité des séries sont doublées ou sous-titrées lorsqu'elles sont diffusées. Quant au marché étasunien, il est déjà saturé, et les Américains préfèrent, quoi qu'il en soit, réadapter les séries étrangères. Si Bambú Producciones devait se lancer dans un nouveau projet similaire, alors ce serait pour tourner de nouveau en espagnol.
De surcroît, Teresa Fernández-Valdés rappelle que les diffuseurs internationaux achètent uniquement les séries qui ont rencontré un grand succès sur leur marché national. Encore une fois, il ne faut pas oublier que le public en Espagne préfère les séries nationales. Or, pour les téléspectateurs espagnols, *The Refugees* était une série anglaise, malgré les efforts de la chaîne pour la vendre comme une œuvre espagnole. Les différents trailers diffusés à l'antenne insistaient sur le fait que *The Refugees* était la nouvelle série des créateurs de *Gran Hotel* ou *Velvet*. Le public espagnol n'a pas suivi. Ramón Campos demeure convaincu que la série aurait rencontré un plus grand succès en Espagne si elle avait été tournée en espagnol. Par ailleurs, la chaîne a fait l'erreur de comparer la série et son univers à *The Dome* de Stephen King. *The Refugees* a été promue comme une série « mainstream » alors qu'elle ne s'adressait pas au grand public. Elle avait été créée, dès son origine, pour un public de niche. Elle ne s'adressait pas du tout au public féminin. Ramón Campos voulait faire de *The Refugees* une réflexion profonde sur le thème de l'immigration et il entendait, pour ce faire, adopter un ton d'auteur. Il admet qu'il voulait se faire plaisir. « Je n'ai jamais pensé aux téléspectateurs », précise-t-il. La série n'a certes pas battu des records d'audience, mais elle a quand même réussi à réunir plus de 1 million de téléspectateurs. Il en est très fier. *The Refugees* était, en quelque sorte, une « œuvre de laboratoire ». Aujourd'hui, Bambú Producciones travaille sur un nouveau projet ambitieux intitulé « l'ambassade ». Cette nouvelle série se veut politique et traite principalement de la corruption (un des principaux maux de l'Espagne, estime Teresa Fernández-Valdés). L'histoire se déroule dans une ambassade espagnole dans un pays d'Asie, celle-ci étant conçue comme un microcosme de l'Espagne. La série offre également une réflexion plus large sur le pouvoir, sa conquête et surtout comment le conserver. Teresa Fernández-Valdés et Ramón Campos conviennent que leurs précédentes séries étaient « très polies ». Celle-ci sera plus « sale », plus politiquement incorrecte.

DÉBAT AVEC LA SALLE

Interrogé sur la fabrication de *The Refugees*, Ramón Campos précise que la série a été financée à hauteur de 350 k€ par épisode. Le fait que le budget soit si limité a permis à Teresa Fernández-Valdés et Ramón Campos de prendre plus de risques, mais ils se sont vite aperçus qu'il était beaucoup trop faible. Au final, *The Refugees* est la série espagnole de prime time la moins chère de ces trois dernières années (le budget traditionnel est de 550 k€ par épisode). Sept à huit jours de tournage ont été consacrés à chaque épisode. La réalisation a été confiée à deux réalisateurs, David Pinillos et Elías León. ■

HUMANS

(Channel 4 -Royaume-Uni / AMC - U.S.A.)

INTERVENANTS
Sam Vincent, scénariste
Jonathan Brackley, scénariste
Derek Wax, producteur, Kudos
Chris Fry, producteur, Kudos
Kristin Jones, AMC
Simon Maxwell, Channel 4
Katherine Parkinson, actrice
Gemma Chan, actrice

MODÉRATEUR
Jean-Marc Auclair, auteur et producteur, Alauda Films (France)

La nouvelle coproduction britanno-américaine Humans *décrit un monde très similaire au nôtre, si ce n'est que des robots (les « Synths ») aident non seulement les humains dans leurs tâches ménagères, mais parviennent à les remplacer dans de nombreux aspects de la vie quotidienne. Ces robots sont étranges : de temps en temps, ils font des choses inexplicables, des choses... presqu'humaines. Cette histoire vous rappelle forcément quelque chose. C'est tout à fait normal.* Humans *est le remake de la série suédoise* Real Humans.

LA GENÈSE DE *HUMANS*

Humans, la version anglaise de la série suédoise *Real Humans*, est née d'un coup de cœur. Derek Wax a découvert la série en 2010 alors qu'elle était en cours de production (elle n'avait donc pas été diffusée dans son pays d'origine). La chaîne SVT avait montré quelques extraits à un de ses collègues. Il ne s'agissait que de quelques scènes disparates, mais les prémisses étaient si prometteuses que Kudos s'est empressé de poser une option sur la série en vue d'en réaliser éventuellement un remake. L'année suivante, Derek Wax, venu présenter *The Hour* à Série Series, assistait à la projection du premier épisode de Real *Humans* dans le théâtre de Fontainebleau. Le projet de réaliser une version anglaise prenait tout son sens.
Kudos tenait impérativement à poser une option sur la série avant que celle-ci soit diffusée au Royaume-Uni. Derek Wax avait conscience qu'il serait beaucoup plus difficile de vendre *Humans* à un diffuseur si la version suédoise était connue du public. Le secteur indépendant a explosé ces dernières années et le marché britannique est devenu très compétitif. Les diffuseurs sont inondés de projets et ils recherchent les idées les plus fraîches, les plus inédites et imaginatives possible. Lorsque Kudos a produit *The Tunnel,* le remake de la série *Broen*, le diffuseur avait couru le risque de perdre une partie du public (les téléspectateurs qui avaient déjà vu la version suédo-danoise lorsqu'elle avait été diffusée en Grande-Bretagne). *The Tunnel* a, au final, rencontré un grand succès. Mais Derek Wax savait que peu de diffuseurs seraient prêts à prendre un tel risque avec *Humans*.
Jean-Marc Auclair demande alors à Derek Wax pourquoi il avait ressenti le besoin de produire un remake de *Real Humans*. Il ne s'agissait pas tant d'un besoin que d'une nécessité. Les bonnes idées se font rares aujourd'hui. *Real Humans* était l'une des séries les plus originales du moment. Elle embrassait tous les genres : le thriller, le récit d'anticipation, le drame émotionnel. Contrairement à beaucoup de séries de science-fiction, la série ne se déroule pas dans un étrange et lointain futur. Elle parle de notre société actuelle, de nos peurs, de nos désirs.

ÉCRIRE UN REMAKE

Avant de présenter le projet à un diffuseur, Derek Wax a intégré au projet deux scénaristes – Sam Vincent et Jonathan Brackley – afin qu'ils écrivent une première version du scénario. Il ne voulait pas vendre la série en présentant un simple DVD de la version originale. Les deux auteurs n'ont pas lu les scénarios originaux. Ils ont en revanche regardé deux fois, dans son intégralité, la première saison de *Real Humans* sur DVD. Ils sont tombés amoureux de la série. Le concept original était si fort qu'il permettait de développer une multitude de thématiques et de personnages. Un remake pouvait, tout en restant fidèle au concept, emprunter de nouvelles voies, développer de nouveaux personnages. La réalisation d'une nouvelle version, comme son écriture, semblait alors tout à fait naturelle.
Jonathan Brackley fait observer que le premier épisode de *Humans* est très similaire à celui de la première version. Les événements clé sont repris. Par exemple, comme dans *Real Humans,* une famille (les Hawkins dans la version anglaise, les Engman dans la version suédoise) acquiert un robot (les « Synths » dans la version anglaise, les « Hubots » dans la version suédoise) prénommé Anita (interprété par Gemma Chan). Rapidement, la série prend des directions différentes. De nouvelles arches narratives ont été construites pour chaque personnage dont les trajectoires émotionnelles s'éloignent quelque peu de leurs homologues suédois. Le final de la première saison est, à ce titre, différent. La dynamique au sein de la famille Hawkins est plus complexe. Ainsi, la mère, Laura (incarnée par Katherine Parkinson) a une relation beaucoup plus difficile avec sa fille que dans la version suédoise. Sam Vincent avoue que la première version du scénario était probablement trop fidèle à l'original. Dans la seconde version, ils ont pris beaucoup plus de libertés.
Contrairement aux scénaristes, Katherine Parkinson a pris la décision de ne pas regarder la version suédoise de la série. De même, Gemma Chan s'est contentée de regarder un trailer. L'objectif, dans *Humans*, était de s'inspirer de la série originale, tout du moins de son concept, mais de guider la narration vers d'autres horizons. Les deux actrices avaient peur d'être trop influencées par *Real Humans*, alors qu'il était clair que la version anglaise ne serait pas une simple copie de l'original.
Sam Vincent et Jonathan Brackley se sont rendus en Suède pour rencontrer Lars Lundström, le créateur de *Real Humans*, avant de se lancer dans la production. Ils souhaitaient recueillir son avis ainsi que des conseils. Il leur a conseillé, par exemple, que les Synths soient présents dans la série dès le premier épisode. Ce qui importe n'est pas tant d'exposer leur genèse, mais de partir de leur existence même pour développer des histoires. À l'instar d'une série comme *True Blood*, l'univers doit s'imposer de lui-même. Lars Lundström a compris qu'il était possible d'imposer un univers – aussi étrange soit-il – sans explication préalable. Sam Vincent et Jonathan Brackley ont suivi son conseil. Dans *Humans*, ils se sont employés à créer un monde auquel le spectateur peut croire sans expliquer la genèse des robots.

VENDRE ET DÉVELOPPER *HUMANS*

Une fois le scénario finalisé en interne (au sein de Kudos), Derek Wax a présenté le projet à Channel 4, la chaîne idéale, selon lui, pour diffuser une série de ce type. Jean-Marc Auclair ne peut s'empêcher de faire remarquer que Kudos a pris un gros risque financier. Il n'était en aucun cas assuré que la chaîne (celle-ci ou une autre d'ailleurs) accepte le projet.
Le risque était payant. Simon Maxwell indique que Channel 4 a apprécié le fait que Kudos lui présente un projet concret, appuyé sur des bases solides (un scénario, en l'occurrence). La chaîne disposait de toutes les informations utiles pour prendre une décision en parfaite connaissance de cause. Quoi qu'il en soit, il n'existe pas réellement de règle aujourd'hui en Grande-Bretagne. Certains projets sont, par exemple, acceptés sur la base d'un simple pitch.
La plupart des producteurs européens incorporent des visuels dans leurs présentations lorsqu'ils présentent leurs projets à une chaîne. Derek Wax n'y voit pas d'intérêt. Plus que l'aspect visuel des séries, les diffuseurs cherchent avant tout à travailler avec les meilleurs auteurs et scénaristes. Leurs décisions sont basées uniquement sur la qualité des scénarios.
S'agissant de *Humans*, le projet correspondait aux envies de la chaîne. Bien qu'évoluant dans le genre très spécifique de la science-fiction, la série n'en demeure pas moins ancrée dans une forme de réalité sociale à laquelle Channel 4 est très attachée. La série aborde, de surcroît, des interrogations purement philosophiques. *Humans* questionne intelligemment notre relation avec la technologie, une thématique qu'il est très difficile d'adapter à la télévision. Elle explore également une grande peur contemporaine, celle de l'obsolescence de l'être humain. Le succès que la série a rencontré lors de sa diffusion prouve que ces sujets sont dans l'air du temps.
La chaîne américaine AMC a été intégrée relativement tard au projet. Lorsque Kristin Jones a rencontré les représentants de Kudos, *Humans* était coproduite par Channel 4 et Xbox Entertainment Studios. Heureusement pour AMC, Microsoft a décidé de fermer cette branche. Derek Wax explique qu'une fois la fermeture de Xbox confirmée, il a été inondé de coups de fil d'autres diffuseurs, tous intéressés par la série. Mais Kudos ne souhaitait pas passer l'occasion de collaborer avec une chaîne aussi prestigieuse qu'AMC.
Avec des séries phare comme *Mad Men, Breaking Bad* ou T*he Walking Dead,* AMC a connu une croissance exceptionnelle au cours des dernières années. La chaîne entendant continuer de produire des séries de genre (sa spécialité) dont le contenu dramatique soit également très fort, elle ne pouvait passer à côté d'une série comme *Humans*. Cela d'autant plus que les séries britanniques (*Downton Abbey*, pour ne citer que celle-ci) rencontrent désormais un large succès aux États-Unis. Le public américain, souligne Kristin Jones, n'a plus peur des accents anglais. *Humans* est la première coproduction d'AMC.
Au final, le budget (environ 1,2 million £ par épisode) a été réparti à égalité entre Channel 4 et AMC. Chris Fry fait alors observer qu'une coproduction fonctionne uniquement si les parties prenantes (ici, AMC, Channel 4 et Kudos) partagent la même vision, la même ambition pour la série. Le processus de développement de *Humans*, se rappelle-t-il, a été particulièrement facile.
Channel 4 a donné son feu vert

© Colin Hutton - Channel 4.

après avoir lu les scénarios des deux premiers épisodes ainsi que l'arche narrative de la saison. Sam Vincent et Jonathan Brackley se sont vu accorder 8 semaines pour boucler les 6 épisodes restants. Faute de temps, ils ont confié l'écriture des épisodes 4 et 5 à deux autres scénaristes. Derek Wax est conscient qu'il aurait été plus confortable de finaliser les 8 épisodes avant de démarrer la pré-production. C'est un luxe dont les scénaristes ont dû se passer. Cela étant dit, il estime qu'une certaine flexibilité doit être maintenue. En effet, un scénario peut évoluer pendant le tournage, en fonction de l'apport des acteurs ou des réalisateurs. Ainsi, les scénaristes peuvent décider, si un acteur s'avère particulièrement formidable, d'étoffer un personnage (voire de le maintenir vivant s'il avait pourtant été décidé de le faire mourir). Sur ce point, Kristin Jones rappelle que les créateurs de *Breaking Bad* avaient imaginé tuer le personnage de Jesse (incarné par Aaron Paul) pour finalement, et heureusement, réaliser qu'il était indispensable à la série. La production et le tournage influencent le travail d'écriture. Comme le rappelle Derek Wax, « écrire, c'est réécrire ». Le travail d'écriture ne prend réellement fin qu'après le montage final.

INCARNER *HUMANS*

Pour aider les acteurs (y compris les figurants) à incarner les « Synths », des ateliers ont été organisés trois semaines avant le début du tournage avec un chorégraphe, l'objectif étant qu'ils puissent tous maîtriser les mouvements. Bien plus qu'un luxe, pour Gemma Chan, cette longue préparation était absolument nécessaire. Le chorégraphe a inventé un langage physique commun pour tous les robots de la série. Tous les mouvements, même les plus simples, ont dû être réappris (se lever, marcher, s'asseoir, cuisiner, passer l'aspirateur). Toute la difficulté était de trouver des mouvements qui ne soient ni humains, ni trop robotiques. Les « Synths » fonctionnent à l'aide de batteries et ils sont donc très économes dans leurs actions ou leurs déplacements. Par ailleurs, il n'y a aucune raison pour laquelle un « Synth » serait droitier ou gaucher. Les acteurs ont donc dû apprendre à être ambidextres. Le chorégraphe était présent tous les jours sur le plateau pour aider les acteurs.
On imagine à quel point cela devait être difficile pour Katherine Parkinson, qui incarne un être plus traditionnel, de jouer face une actrice dont non seulement les mouvements étaient minimalistes, mais qui était incapable d'exprimer toute la gamme d'émotions d'un être humain. Toutefois, le jeu de Gemma Chan était si réaliste que Katherine Parkinson n'avait qu'à réagir face à cette étrange chose, à la base robot, mais étrangement humaine.

PROMOUVOIR *HUMANS* : SYNTHS À VENDRE

Pour promouvoir la série, Channel 4 et AMC ont déployé une campagne de marketing particulièrement originale. Afin de promouvoir la série, la chaîne britannique a, dans un premier temps, diffusé une publicité en prime time (ne faisant jamais mention de la série) invitant les téléspectateurs à se rendre sur le site www.personasynthetics.com pour acquérir un Synth !
Parallèlement, Channel 4 a installé (dans un local abandonné) une boutique éphémère sur Regent Street à Londres (l'équivalent d'un Apple Store, mais pour des robots). En vitrine, les passants pouvaient découvrir les derniers produits de la marque Persona Synthetics, soit deux modèles de Synths, Sally et Charlie. Les humanoïdes (des répliques digitales de « Synths ») interagissaient avec les passants grâce à la technologie Kinect développée par Microsoft. Gemma Chan s'est déplacée jusqu'au magasin pour observer la réaction de la foule. Beaucoup de personnes sont tombées dans le panneau, croyant qu'une boutique allait prochainement ouvrir permettant d'acquérir de véritables robots. En seulement quelques heures, les posts liés à la marque Persona Synthetics ont explosé sur Twitter ainsi que les recherches sur Google UK (plus de 100 000). Aux États-Unis, la chaîne AMC a installé dans l'aéroport d'Atlanta une boutique similaire à celle de Regent Street. Des acteurs incarnaient les Synths. Les réactions furent, une fois de plus, incroyables. Les deux Synths présentés en boutique ont enfin été vendus symboliquement sur eBay au prix de 20 000 £.
Simon Maxwell rappelle que le monde décrit dans *Humans* est peut-être plus proche que nous le pensons. Les avancées technologiques sont si rapides. Cette campagne visait à faire participer les téléspectateurs d'une manière espiègle à questionner la relation qu'ils entretiennent aussi bien avec l'Intelligence Artificielle qu'avec leurs prochains. Derek Wax ajoute que la série a permis d'ouvrir un véritable débat en Angleterre sur cette relation amour-haine que nous avons avec la technologie.
Ne sommes-nous pas tous devenus esclaves de nos téléphones portables ? Plus généralement, *Humans* pose une question fondamentale : qu'est-ce qui rend humain les Humains ?
En guise de conclusion, Simon Maxwell indique que la série, en Grande-Bretagne, est un succès à la fois critique et public. En termes d'audience, le premier épisode a réuni plus de 4 millions de téléspectateurs le soir de sa diffusion, dépassant largement les attentes de la chaîne (un programme est généralement considéré comme un hit sur Channel 4 lorsqu'il dépasse les 2 millions). ■

TORPEDERNA / CLEAN SLATE

(TV4, Suède)

INTERVENANTS
Per Gavatin, scénariste, FLX
Pontus Edgren, producteur, FLX
Leo Razzak, acteur
Liv Mjönes, actrice

MODÉRATEUR
Jean-André Yerlès, scénariste (France)

Torpederna a été intégralement financée par TV4. Pour un montant d'environ 450 000 euros par épisode. Pontus Edgren convient que la série aurait probablement bénéficié d'un budget plus conséquent si elle avait été commandée par SVT, la chaîne de télévision publique suédoise appartenant au groupe Sveriges Television. TV4, une chaîne privée, dispose de beaucoup moins de moyens.
Pour TV4, *Torpederna* constituait un véritable risque. La chaîne s'est spécialisée ces dernières années dans le pur divertissement et diffuse d'immenses hits comme *X Factor* ou *Let's Dance*. *Torpederna*, souligne Pontus Edgren, relève plus du type de séries diffusées sur une chaîne comme AMC aux États-Unis (*Breaking Bad* ou *Mad Men*).
Lorsqu'elle a lu le scénario des trois premiers épisodes, Liv Mjönes a été très surprise. Elle ne s'attendait pas, compte tenu des thèmes abordés, à ce que la série soit au final si drôle. La série est certes comique, mais elle a des côtés très sombres. L'humour est très noir. Elle est à la croisée des chemins entre comédie, drame et thriller.
La chaîne avait donc peur de ne pas arriver à imposer la série auprès de son public. Heureusement, *Torpederna* a rencontré un très large succès aussi bien critique que public. Certains critiques ont écrit qu'il s'agissait probablement de la série la plus originale de l'année 2014. S'agissant des taux d'audience, la série a réuni en moyenne plus de 1,5 millions de téléspectateurs, dépassant ainsi largement les attentes de TV4.
Jean-André Yerlès interroge les acteurs sur leur ressenti, notamment pendant le tournage. Liv Mjönes estime avoir eu beaucoup de chance de pouvoir participer à une si bonne série. Quant à Leo Razzak, il décroche ici son premier rôle en tant qu'acteur. Il avait rencontré, lors d'une soirée, Felix Herngren, showrunner et réalisateur de *Topederna*. Il s'était empressé de lui manifester toute l'admiration qu'il portait à ses œuvres. Les deux hommes ont échangé leurs adresses mails. Quelques jours plus tard, Leo Razzak recevait un mail de la part de Felix Herngren lui indiquant qu'il devait devenir acteur et qu'il serait parfait pour incarner un gangster de 27 ans qui se voit comme un mélange entre Steve Jobs et Scarface. Leo Razzak venait de décrocher le rôle de Nima dans *Topederna* ! Un rôle proche de son passé qui lui a donc permis de rentrer dans son personnage avec plus de facilités.
Succès oblige, une seconde saison est à l'étude. La chaîne n'a pas encore donné son feu vert, mais les discussions ont été ouvertes. Per Gavatin ne fera toutefois pas partie de l'aventure. FLX fait appel, en interne, à une équipe de sept scénaristes.
La compagnie de production a pour stratégie de faire évoluer ses scénaristes d'un projet à l'autre. Après avoir été le scénariste principal de la première saison de *Torpederna*, Per Gavatin a été nommé showrunner de *Boy Machine*, la nouvelle création de FLX. ■

TRAPPED

(RUV – Islande / ZDF – Allemagne)

INTERVENANTS
Sigurjón Kjartansson, showrunner et scénariste
Clive Bradley, scénariste
Magnus Sigurdsson, producteur, RVK Studios
Klaus Zimmermann, producteur, Dynamic Television

MODÉRATEUR
Philippe Niang, réalisateur (France)

L'Islande est probablement l'un des pays dont le taux de criminalité est le plus bas au monde (on enregistre en moyenne un meurtre par an). Pourtant, un homicide est bien au centre l'intrigue de la série Trapped. *Un torse non identifié échoue sur les rives de la paisible ville de Seydisfjördur. Lorsqu'une tempête rend les routes impraticables et isole la ville du reste du monde, les habitants réalisent qu'ils sont tous de potentiels suspects, mais également qu'ils sont tous potentiellement en danger.*

LE DÉVELOPPEMENT

La série a été créée par Baltasar Kormákur, également producteur et réalisateur du premier épisode. Toutefois, *Trapped* est avant tout le fruit d'une collaboration entre les talents de six pays puisqu'elle a été co-produite par ZDF (Allemagne), SVT (Suède), RUV (Islande), YLE (Finlande), DR1 (Danemark) et France Télévisions.
Klaus Zimmermann indique qu'une fois le pilote achevé, l'écriture des 10 épisodes que compte la série s'est prolongée sur une période d'un an, ce qu'il considère comme un véritable luxe. Il est très inhabituel de ne subir aucune pression de la part d'un diffuseur pour commencer le tournage le plus vite possible, une fois le feu vert donné. Les créateurs avaient la chance que cette série ne puisse être tournée que pendant la période hivernale. *Trapped* repose sur trois éléments clé : l'intrigue criminelle, le personnage principal et la nature.
En termes d'implication des diffuseurs, les scénaristes ont bénéficié d'une grande liberté. La chaîne la plus impliquée dans le processus d'écriture était ZDF (dont la case du dimanche soir est consacrée à la fiction scandinave). Au final, aucun diffuseur spécifique n'avait un contrôle absolu sur le processus créatif.
Clive Bradley explique que Klaus Zimmermann a mis en place un système particulièrement efficace selon lequel les quatre scénaristes principaux associés au projet pouvaient se rencontrer tous les deux mois pendant une semaine pour discuter en détail des deux prochains épisodes. Clive Bradley n'avait jamais bénéficié d'un tel processus auparavant, et il ne cesse depuis lors d'inciter les producteurs britanniques à l'adopter. Quoiqu'onéreux – le budget alloué au développement de la série est estimé à environ 450 000 € –, un tel système s'avère au final particulièrement productif.

LE TOURNAGE

Le tournage s'est effectué dans des conditions particulièrement difficiles. En effet, l'Islande a connu, cette année, un hiver très rigoureux : une chance pour la série, puisqu'elle se déroule pendant une tempête ; mais une malchance pour les équipes dont le travail fut particulièrement dur (la moitié des scènes ont été tournées en extérieur). Cela d'autant plus que le tournage a duré 97 jours, à raison de 12 heures par jour. En dehors des conditions météorologiques défavorables, Sigurjón Kjartansson rappelle que pendant l'hiver, le soleil se lève vers 11 h pour se coucher au plus tard vers 16 h. L'équipe ne disposait donc, au mieux, que de quatre heures pour tourner les séquences diurnes. Il salue la performance des acteurs, mais également des équipes techniques, tous exceptionnellement motivés et impliqués afin que la série – la plus grosse production islandaise à ce jour – soit une réussite.
Magnus Sigurdsson rappelle que l'Islande est un pays très populaire qui accueille chaque année un grand nombre de producteurs de films ou de séries, séduits par la splendeur et la singularité de ses paysages. Il en résulte que les équipes techniques sont toutes très expérimentées.
S'agissant plus spécifiquement des comédiens, Sigurjón Kjartansson indique que tous les acteurs islandais sont, en règle générale, issus du théâtre. Bien évidemment, le tournage de la série a entrainé d'âpres négociations avec les directeurs de théâtres, ces derniers n'appréciant guère que leurs acteurs soient ainsi sollicités pendant plus de trois mois.
Sigurjón Kjartansson comprend que pour le milieu théâtral islandais, le tournage de *Trapped* a causé quelques difficultés. Klaus Zimmermann ajoute que l'Islande est un très petit pays où tout le monde se connaît. Il est donc toujours possible de trouver une solution.
Magnus Sigurdsson fait alors remarquer que les trois principaux acteurs de la série, au-delà de leur carrière sur les planches, ont également une grande expérience devant la caméra. Ainsi, Ólafur Darri Ólafsson interprétera un géant dans le prochain Steven Spielberg (*The Big Fat Giant*). Ingvar E. Sigurðsson tient un rôle aux côtés de Jake Gyllenhaal et Keira Knightley dans *Everest* (réalisé par Baltasar Kormákur). Quant à Ilmur Kristjánsdóttir, elle tient l'un des rôles principaux dans le film *Virgin Mountain* (lauréat de trois prix lors du récent festival new-yorkais de Tribeca).

UNE COPRODUCTION INTERNATIONALE

Klaus Zimmermann précise que l'objectif des créateurs était de créer une série typiquement islandaise, mais qui puisse plaire à un public international. L'idée de faire appel à plusieurs diffuseurs européens faisait dont partie intégrante du projet en tant que tel. De surcroît, la série étant légèrement onéreuse (7,3 M€), les fonds islandais, bien que substantiels, étaient largement insuffisants.
D'un point de vue narratif, la série aborde non seulement des thématiques universelles, mais s'inscrit dans un contexte de crise auquel le public, notamment européen, peut facilement se rapporter. S'il est vrai que l'Islande a été particulièrement touchée par la crise en 2008, rappelle Clive Bradley – et il était donc impensable de ne pas aborder ce sujet dans la série –, tous les pays européens ont été impactés.

© RVK Studios - Lilja Jonsdotti

Klaus Zimmermann ajoute que les premiers événements décrits dans la série se déroulent précisément en 2008.
Un intervenant depuis la salle demande aux différents participants comment ils ont réussi à convaincre France Télévisions, généralement peu engagée dans les coproductions. Klaus Zimermann estime, à ce sujet, que le concept de la série – aussi bien narratif qu'artistique – est particulièrement original. En outre, la série a bénéficié à la fois de l'immense succès rencontré par *Broadchurch*, mais également de la notoriété de Baltasar Kormákur. S'agissant plus spécifiquement de France Télévisions, le fait que trois grands diffuseurs européens aient déjà donné leur aval a certainement facilité les négociations. Enfin, Klaus Zimermann ajoute que le budget de la série était raisonnable.
Philippe Niang souhaite alors savoir si les Américains ont manifesté l'envie de réaliser un remake de *Trapped*.
Klaus Zimmerman le confirme. Il ne peut pas rentrer dans le détail, les négociations n'ayant pas été finalisées. *Trapped* sera diffusée en décembre en Islande, et courant mars 2016 dans les autres pays européens. ■

THE ENFIELD HAUNTING

(Sky, Royaume-Uni)

INTERVENANTS
Joshua St Johnston, scénariste
Krystoffer Nyholm, réalisateur
Joel Wilson, producteur, Eleven Films
Jamie Campbell, producteur, Eleven Films

MODÉRATEUR
Lars Lundström, auteur et producteur, Matador Films(Suède)

CETTE MAISON EST HANTÉE

La mini-série britannique (composée de trois épisodes) *The Enfield Haunting* s'inspire du cas le plus célèbre et le plus documenté de Poltergeist dans le monde. L'affaire avait fait beaucoup de bruit à l'époque. L'action se déroule en 1977, dans une banlieue, en Angleterre. Pendant plusieurs mois, Peggy Hodgson, une mère célibataire, et ses quatre enfants seront les témoins et les victimes de phénomènes étranges (des bruits se font entendre, des objets se déplacent). Un fantôme malveillant semble avoir pris possession de leur maison. L'esprit frappeur prend pour cible la petite Janet (onze ans), allant jusqu'à se manifester à travers elle, voire à l'agresser physiquement.
Désemparée, la famille fait appel à Maurice Grosse, un enquêteur de la Society for Psychical Research (SPR) qui tente de comprendre et de neutraliser le danger. La tâche est d'autant plus difficile que cette expérience réveille chez lui de douloureux souvenirs. En effet, quelques années plus tôt, sa propre fille, aussi prénommée Janet, a été assassinée, et il est persuadé qu'il est possible de communiquer avec elle via l'esprit qui loge chez les Hodgson. Maurice Grosse est épaulé, dans sa mission, par Guy Lyon Playfair.
Plutôt sceptique au début, ce dernier est rapidement convaincu que les événements qui se déroulent à Enfield ne sont pas le fruit d'un canular orchestré par les enfants, mais qu'il s'agit bien d'un Poltergeist.

ÉCRIRE UNE HISTOIRE D'HORREUR

Le projet pour la série est né il y a six ans. Joel Wilson souhaitait adapter le livre écrit par Guy Lyon Playfair, auteur, à ce jour, de plus d'une dizaine d'ouvrages dans le domaine de la parapsychologie. Il faudra plusieurs années pour le convaincre que son récit pouvait être retranscrit sur le petit écran. L'auteur craignait, probablement à raison, que son livre soit trahi et transformé en un spectacle hollywoodien à fort renfort d'effets spéciaux horrifiques. D'ailleurs, Steven Spielberg l'avait contacté au début des années 80, avant d'écrire et produire *Poltergeist*. Guy Lyon Playfair avait alors refusé son offre.
Joshua St Johnston est intervenu très en amont du processus. Il a lu le livre de Guy Lyon Playfair (qu'il a rencontré seulement deux fois). Pour lui, ce récit n'était pas tant une histoire de fantôme à proprement parler qu'une métaphore sur le deuil. La première version du scénario était centrée sur la relation entre Maurice Grosse et Janet Hodgson. Le fantôme était la manifestation de leur désespoir.
D'un côté, la petite fille souffrait de l'absence de son père, et de l'autre l'enquêteur était hanté par le décès de sa fille. Le scénario de Joshua St Johnston utilisait des circonstances extraordinaires pour développer une réflexion autour de la séparation et de la perte. Cette vision a certainement permis de rassurer Guy Lyon Playfair. Toutefois, les créateurs n'ont jamais perdu de vue que la série devait faire peur. Les effets horrifiques ont donc été rajoutés dans une deuxième version du scénario. Toute la difficulté a donc consisté à trouver l'équilibre entre le drame intimiste et l'horreur. Krystoffer Nyholm a été intégré beaucoup plus tard au processus. Il a reçu la première version du scénario alors qu'il travaillait en Suède. Il avoue qu'à la lecture des deux premières pages, il était quelque peu déçu. La première scène se déroulait dans un cimetière, et il avait l'impression d'avoir lu cette histoire des centaines de fois. Heureusement, il n'a pas abandonné la lecture. Le scénario et l'histoire étaient beaucoup plus subtils qu'il ne l'avait imaginé au départ. Il est tombé amoureux du projet. Il est rare de trouver un scénario qui, sans jamais trahir le genre horrifique, est entièrement centré autour des personnages. La plupart des films d'horreur nous ont habitués à des personnages caricaturaux et fades ; des archétypes sans épaisseur. *The Enfield Haunting* apporte une nouvelle dimension au genre.

Joshua St Johnston a adoré travailler avec Krystoffer Nyholm. Il avait compris la nature du projet et leur collaboration fut particulièrement riche. Cela d'autant plus que les éventuels commentaires apportés par Krystoffer Nyholm sur le scénario étaient – c'est rarement le cas – non seulement exprimés de façon subtile, mais toujours constructifs, et permettaient de faire avancer l'histoire sans jamais en trahir les intentions. Lars Lundström fait alors remarquer que le poltergeist est, dans la série, un personnage à part entière, aussi complexe qu'effrayant. Sur ce point, Joshua St Johnston rappelle que « pour écrire une bonne histoire d'épouvante, il faut au préalable avoir un bon monstre ». Sa première version du scénario n'était pas assez effrayante. Le fantôme était trop nébuleux, trop vague. Il a donc décidé de lui donner corps. Dans la version finale du scénario, l'esprit a un nom, une personnalité. Ces intentions, notamment vis-à-vis de Janet, sont explicitées.

© Elevenfilm

BOUH, FAIS-MOI PEUR !

Si l'horreur est à la mode aujourd'hui, peu de diffuseurs s'y aventurent. Il n'en demeure pas moins que ce genre attire un public de plus en plus large. C'est, toutefois, essentiellement le cas au cinéma où les films d'horreur font régulièrement exploser le box-office. Le marché de l'horreur en télévision reste aujourd'hui largement sous-exploité. *The Enfield Haunting* a rencontré un énorme succès lors de sa diffusion sur Sky Living, attirant un public qui n'était pas traditionnellement attiré par ce genre. Un tel succès témoigne des opportunités en la matière, et Jamie Campbell est convaincu que la série ouvre de nouvelles voies en Grande-Bretagne. D'ailleurs, de nouveaux projets similaires sont en cours de développement.
Pendant la diffusion de *The Enfield Haunting*, Joshua St Johnston s'est amusé à suivre les réactions sur Twitter. Dans les commentaires, nombreux sont ceux qui estimaient que la série faisait beaucoup trop peur et qu'ils ne pouvaient pas la regarder. C'était bien la preuve, s'il en était besoin, que l'équilibre recherché entre drame et horreur avait été trouvé. Joel Wilson a montré la série en avant-première à plusieurs de ses amis. Deux d'entre eux ont arrêté de la regarder au bout de 10 minutes. L'horreur est le seul genre qui provoque ce type de réaction quasiment épidermique. Certaines personnes y sont tout simplement allergiques.
Comme le souligne Jamie Campbell, des séries pourtant purement horrifiques s'aventurent sur d'autres territoires non liés au genre. Il est impossible de maintenir un niveau de peur constant sur 10 épisodes. Le public risque de se lasser.
Dans sa première saison, la série *American Horror Story* se transforme progressivement en une sorte de Soap – c'est d'ailleurs toute sa force – dont les protagonistes sont des fantômes. *The Walking Dead* et ses hordes de zombis sont une métaphore de la part d'ombre qui sommeille en nous ; la peur que nous pouvons ressentir de nous transformer en ce qui nous effraie le plus. Ces séries, comme *The Enfield Haunting*, traversent plusieurs genres.

UNE HISTOIRE « VRAIE »

Les créateurs n'ont jamais perdu de vue que *The Enfield Haunting* était basée sur une histoire « vraie ». Au-delà de l'importance accordée aux décors ou aux costumes, la série n'utilise que très rarement les effets numériques. Dans une scène particulière, l'un des protagonistes est projeté contre un mur. L'acteur a été tout simplement attaché à plusieurs fils, lesquels permettaient de le propulser violemment contre la surface du mur. L'utilisation d'effets « à l'ancienne » apporte un supplément de crédibilité à la série.
Le public ne regarde pas de la même façon un film ou une série s'il sait que l'histoire qui lui est racontée s'inspire de faits réels. Joel Wilson rappelle qu'il est traditionnel dans les films d'horreur de préciser, même si cela est faux, que les événements qui sont décrits sont « tirés d'une histoire vraie ». Ceci permet de créer un lien fort avec le public. Lorsqu'il a vu au cinéma *The Conjuring* de James Wan, Joel Wilson s'est empressé, après la projection, de consulter Internet pour en apprendre davantage sur cette sombre histoire. Le film est en effet censé être basé sur l'expérience d'Ed et Lorraine Warren, les célèbres enquêteurs du paranormal. La toile regorge d'anecdotes sur leurs enquêtes et leurs exploits. De même, les créateurs de *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick et Eduardo Sánchez) ont réussi, de la même façon, à inventer toute une mythologie autour de leur film, invitant les spectateurs à prolonger l'expérience sur d'autres médias.
Jamie Campbell profite de l'occasion pour indiquer que *The Conjuring 2* sera basé sur les événements d'Enfield. En effet, le couple Warren s'est rendu dans la maison de la famille Hodgson pour y enquêter. Il n'y est resté, en tout et pour tout, que 25 minutes.
La question que tout le monde se pose est alors la suivante : les événements décrits dans *The Enfield Haunting* se sont-ils réellement produits ?
Sur ce point, Jamie Campbell se montre catégorique. Il n'y croit pas une seule seconde. Il est vrai que toutes les personnes impliquées dans cette affaire – y compris l'officier de police dont la carrière a pourtant été affectée par ces événements – ne sont jamais revenues sur leurs témoignages. Ils confirment tous que des objets bougeaient tout seul, sans aucune intervention humaine. Et c'est effectivement assez troublant. Toutefois, le seul objet que le fantôme n'a pas réussi à déplacer ou à briser était la télévision. C'était en fait l'objet le plus précieux et le plus cher de la maison. Jamie Campbell estime que ce simple fait est, à lui tout seul, particulièrement éloquent.
De même, Krystoffer Nyholm ou

Joshua St Johnston ne croient pas aux poltergeists. La série joue d'ailleurs sur cette ambiguïté. La famille Hodgson souffre du fait que personne ne les croit. Krystoffer Nyholm est persuadé que des événements terrifiants se sont déroulés dans cette maison. S'agissait-il d'un poltergeist ? Il en doute. Mais l'esprit humain est capable, pour combler un vide, comme dans la série, de créer des fantômes. Timothy Spall, l'acteur qui incarne Maurice Grosse, a été le témoin de plusieurs manifestations inexpliquées. Il a failli refuser le projet, car il avait peur que le poltergeist ne se venge et l'attaque s'il acceptait de tourner dans la série. Une rencontre a donc été organisée entre l'acteur et Guy Lyon Playfair, afin que ce denier le rassure. Joel Wilson a participé à cette rencontre, laquelle ne s'est pas déroulée comme prévu. En effet, Guy Lyon Playfair a eu la (mauvaise) idée de faire écouter à Timothy Spall des enregistrements audio de la vraie Janet Hodgson alors qu'elle était possédée par l'esprit malfaisant. Joel Wilson se rappelle le visage apeuré de l'acteur en train d'écouter ce témoignage, particulièrement angoissant. Guy Lyon Playfair s'est soudain levé de sa chaise. Il a pris sa canne (il est aujourd'hui âgé de plus de 80 ans) et a commencé à frapper violemment le sol. La scène était tout simplement terrifiante. En fait, Guy Lyon Playfair essayait de tuer une araignée. Mais le mal était fait, Joel Wilson était persuadé qu'après cette rencontre désastreuse, il avait définitivement perdu Timothy Spall. Cela d'autant plus qu'il venait de remporter le Prix d'interprétation masculine au Festival de Cannes 2014 pour le film de Mike Leigh, Mr. Turner. Étonnamment, il l'appela quelques jours plus tard pour lui confirmer qu'il acceptait le rôle. Il ne sait toujours pas, à ce jour, ce qui a pu lui faire changer d'avis.

DÉBAT AVEC LA SALLE

Qu'est devenue la famille Hodgson ?
Joel Wilson répond que la famille Hodgson tente, le plus possible, de se faire oublier par les médias. Elle n'a donné que très peu d'interviews depuis et n'a pas souhaité participer à la série. Comme précisé précédemment, la famille (que ce soit la mère ou les enfants) n'est jamais revenue sur son témoignage.
Joshua St Johnston a appris que Janet Hodgson était mariée et mère de trois enfants. Elle ne parle plus à sa mère depuis le décès de son père. La maison est aujourd'hui habitée. Elle n'est manifestement plus hantée.
Les nouveaux propriétaires se sont d'ailleurs plaints que depuis la diffusion de la série, de nombreuses personnes étaient venues pour la photographier.

The Enfield Haunting *a également été proposée à la BBC. La série aurait-elle été différente si la chaîne avait donné son aval ?*
Joel Wilson ne le sait pas. Il pense que la série aurait été très similaire. Joshua St Johnston imagine que les épisodes auraient été plus longs (d'au moins 15 minutes).

Comment s'est déroulé le tournage ? Quel est le budget de la série ?
Joel Wilson indique que le tournage (qui a duré 9 semaines) a commencé le jour de la naissance de sa fille. Le budget de chaque épisode est d'environ 1,1 million £.

Comment avez-vous travaillé avec les acteurs ?
Krystoffer Nyholm indique que Timothy Spall a beaucoup travaillé en amont du tournage. Il a regardé un grand nombre de vidéos dans lesquelles le véritable Maurice Grosse intervenait pour s'en inspirer. Le premier jour de tournage, « il était Maurice Grosse ». Il avait parfaitement incorporé sa façon de parler, ses tics. Malheureusement, il n'était pas le personnage. Krystoffer Nyholm était beaucoup plus intéressé par ce que Timothy Spall pouvait apporter de personnel au personnage. Son travail ne l'avait pas aidé, bien au contraire, il le desservait. Il lui a donc demandé de modifier entièrement son jeu. Au final, son interprétation est peut-être assez éloignée de la réalité, mais elle est beaucoup plus authentique.

Quelle a été l'implication de la chaîne dans le processus créatif ?
Joshua St Johnston s'est senti très libre au niveau de l'écriture. Plusieurs réunions ont été organisées avec la chaîne qui n'a fait que très peu de commentaires. Tout le monde partageait la même vision de la série. Le casting, en revanche, s'est avéré plus difficile. Joel Wilson confirme que Sky Channel, comparée à d'autres chaînes, est plus méticuleuse sur ce point. Le processus a donc été très long. Heureusement, le scénario était si bon, que de nombreux acteurs voulaient faire partie de ce projet. ■

UNE CHANCE DE TROP

(TF1, France)

INTERVENANTS
Patrick Renault, scénariste
Sydney Gallonde, producteur
Marie Guillaumond, directrice de la fiction, TF1
Charlotte Des Georges, comédienne
Jean-François Vlérick, comédien
Geoffroy Thiebaut, comédien

MODÉRATRICE
Eva Roque, journaliste, Télé 7 Jours, Europe 1 (France)

GENÈSE DU PROJET

Eva Roque est heureuse d'accueillir l'équipe d'*Une chance de trop*, série adaptée du best-seller d'Harlan Coben *No second chance*. Elle donne d'emblée la parole au producteur Sydney Gallonde, à l'initiative de l'aventure et qui la porte avec un enthousiasme et un naturel touchants, en même temps qu'une solide pugnacité, une grande efficacité, et surtout une immense générosité, afin qu'il en explique la genèse.
Genève… Sydney Gallonde rencontre pour la première fois Harlan Coben qui ne parle pas français tandis que lui ne parle pas anglais. Il a lu Une chance de trop et ce thriller l'a immédiatement bouleversé. Jeune papa, une petite fille depuis 6 mois, il sait à ce moment-là qu'il veut adapter l'ouvrage, coûte que coûte. Il se démène pour obtenir les droits qui ne sont pas disponibles, éditeurs et avocats le renvoient vers le représentant de l'agence en France, lequel accepte d'en parler à l'intéressé.
Coup de téléphone… Sydney est un peu pris de court, c'est Harlan Coben en personne, mais il a préparé une petite fiche, il lui expose son projet. À l'issue de la conversation, la phrase conclusive d'Harlan est : « not bad ! »
Paris… Sydney s'en va trouver Marie Guillaumond à TF1, persuadé qu'elle va lui dire non. Bien au contraire, ça tombe bien, elle est à New York la semaine prochaine et suggère d'organiser une rencontrer avec Harlan Coben.
New York… Harlan est à Cuba, il revient le samedi, la rencontre avec Marie Guillaumond se fera autour d'un dîner, fort réussi, mais au préalable Sydney a eu rendez-vous en tête-à-tête chez lui, dans le mythique Dakota Building. Sydney, qui s'est mis à l'anglais, a étayé son propos. Le contact est très bien passé, séduit par son discours comme le personnage, Harlan lui a proposé de venir passer le week-end avec lui à la campagne, et Sydney qui pratique un sport de combat l'a invité à venir le voir combattre. Sydney a expliqué vouloir faire une adaptation sous forme de série télé, Harlan est d'abord surpris, mais il lui dit savoir « d'où il part et où il veut arriver », et dans quel timing, développe au milieu… Culot, génie, Harlan conquis…
Coup de fil, coup de théâtre… Harlan libère les droits pour Sydney. On est à la mi-novembre 2013, le tournage commencera 11 mois plus tard.

TF1, LA FICTION, DE LA QUALITÉ DES ADAPTATIONS

Marie Guillaumond précise qu'une rencontre liminaire avait eu lieu l'été précédent, avec Delinda Jacobs, co-scénariste de la série. Une certaine vision avait donc déjà été établie. Nommée depuis peu directrice artistique, elle signale que venait notamment d'être tourné *Ce soir j'ai tué l'assassin de mon fils* quand Sydney lui a soumis son projet, rappelle qu'elle a fait ses débuts à la fiction de TF1 dès 2009 et chapeauté l'ensemble des séries policières avant d'accéder à ce nouveau poste. Elle connaît donc bien l'univers du polar, la proposition de Sydney s'inscrivait pleinement dans sa ligne éditoriale, elle tombait même à point nommé.
Et puis, est-il encore utile de rappeler qu'Harlan Coben est un monstre sacré de la littérature internationale, une référence absolue, tout à fait compatible avec la politique de TF1, un atout et une marque formidables.
À présent à la tête de la fiction de TF1 donc, Marie Guillaumond entend bien proposer de la diversité, un certain éclectisme. « TF1 ne s'interdit rien ».
Interrogée par Éva Roque sur la raison pour laquelle on voit de plus en plus d'adaptations de best-sellers – le plus souvent étrangers – plutôt que des créations originales sur le petit écran, Marie Guillaumond répond qu'il y a

des deux dans le panorama audiovisuel français. Elle estime que ce ne sont pas tant les chaînes qui rechignent à accepter des créations que les auteurs qui sont souvent trop frileux. Or, elle ne demande qu'à recevoir des projets de qualité, d'où qu'ils viennent.
Quoi qu'il en soit, elle considère l'adaptation comme un exercice de création. Réussir l'adaptation d'un roman étranger comme *Une chance de trop*, c'est oser aller chercher un lien intime avec le public français, et là réside aussi un gage de qualité, outre la qualité incontestable de l'ouvrage source.
Patrick Renault ajoute qu'il y a toujours eu des adaptations, y compris aux États-Unis. Lui non plus ne considère pas cela comme un sous-choix, bien au contraire. Il salue ici la démarche d'un diffuseur qui, comme cela vient d'être souligné, fait le pari de la qualité.
Un auditeur interviendra d'ailleurs plus tard pour appuyer ce propos. Après une certaine frilosité, voire des années d'autocensure, il salue une chaîne qui prend à présent des risques et ses responsabilités, comme le ferait le service public.

LE PITCH, LES VARIANTES, L'ADAPTATION ENTRE FIDÉLITÉ ET INVENTIVITÉ

Patrick Renault revient ensuite sur le pitch du livre. Marc, chirurgien, vit le parfait amour avec sa femme. C'est elle qui est assassinée dans le livre, et leur fille kidnappée. Aidé par un ancien amour de jeunesse, une femme du FBI, il part à sa recherche. Comment en arrive-t-on alors à inverser les personnages ?
Sydney Gallonde explique que c'est au motif d'un déficit d'émotion qu'il a été décidé, avec le réalisateur, de changer le sexe du personnage principal. Marie Guillaumond a tout de suite salué la décision, mais encore fallait-il convaincre Harlan Coben, car la version validée alors par lui ne prévoyait pas ce changement majeur. Coup de téléphone… Harlan demande à Sydney de bien vouloir lister méthodiquement les avantages et les inconvénients d'un tel choix avant une nouvelle rencontre ; nouveau déplacement à New York avec le réalisateur cette fois, François Velle.
Il n'y a qu'une croix dans la colonne des « moins », pour ainsi dire que des « plus ». Le choix est entériné.
Éva Roque s'étonnant de la fidélité de l'adaptation aux dialogues, et jusqu'à certains menus détails du livre, Sydney explique ensuite qu'un travail minutieux a en effet été fait par Patrick, Harlan, François et lui-même, qui a consisté en un va-et-vient régulier avec le livre, de sorte à « s'en nourrir à nouveau ». Quand on adapte, il ne faut pas hésiter à faire marche arrière, revenir à la source par moment, redevenir fidèle parfois pour mieux inventer.
A notamment été envisagé un unitaire, de peur qu'on ne le suive pas sur un format de série télé, mais Sydney Gallonde tenait pourtant à ce format ; et Marie Guillaumond elle-même préférait l'idée d'une mini-série, 6 x 52', elle ne voulait ni d'un unitaire de prestige ni d'un 4 x 52' qui aurait été une solution hybride. Elle lui a donné son plein soutien.

LE SOUTIEN FINANCIER

Pas question de parler de soutien sans parler finances bien sûr, et sur ce point Sydney Gallonde peut affirmer qu'il a reçu non seulement le total support de TF1 quant à l'essence même de son projet, tel qu'il l'avait souhaité, mais aussi tous les moyens ad hoc. La chaîne a en effet estimé qu'il n'était pas question d'adapter du Harlan Coben avec un petit budget. Une version low cost de la production n'a jamais été envisagée. Cette mini-série coûte dès lors un peu plus cher que d'autres de format équivalent, mais à juste titre, déclare Marie Guillaumond qui rappelle au passage qu'elle intervient essentiellement sur la partie artistique et qu'elle ne tient pas les cordons de la bourse.

LE CASTING, LA PAROLE AUX COMÉDIENS

Le casting s'est fait rapidement. Alexandra Lamy n'était pas dans le viseur au départ, mais quand Harlan Coben a vu sa photo, il a su que c'était elle qui devait tenir le rôle de l'héroïne. Deux de ses homologues et amies étaient également pressenties, Mélanie Doutey et Anne Marivin, ce qui l'a d'ailleurs fait un peu tarder à accepter, par élégance. Marie Guillaumond a notamment toujours pensé qu'elle était une actrice dramatique exceptionnelle, et elle n'est pas déçue, sa prestation est époustouflante.
À propos des castings en général, elle ajoute qu'il ne faut pas négliger les seconds rôles. Il ne suffit pas d'avoir une belle tête d'affiche. D'ailleurs, la fiction en France a beaucoup progressé depuis que l'on attache une plus grande importance aux castings dans leur globalité. Sur la série Profilage par exemple, aucun rôle n'est laissé au hasard au fur et à mesure des saisons, tous les petits personnages font l'objet d'essais. Il faut aussi de la diversité dans les visages que l'on voit à l'écran. L'époque où l'on voyait revenir toujours les mêmes comédiens ou comédiennes est révolue, la télé devient une opportunité pour les gens de cinéma, les frontières sont plus floues et c'est très bien ainsi.
Charlotte Des Georges mesure pour sa part l'opportunité magnifique qui lui a été offerte, elle qui vient plutôt du monde de la comédie. Il n'est pas si fréquent, en France, de se voir proposer un rôle à contre-emploi, l'on est trop souvent « formaté » par le marché, pour ne pas dire enfermé dans un registre donné. Et puis, incarner un flic, c'est tout simplement tenir un rôle de répertoire. Enfin, son travail en duo avec Hyppolite Girardot est un plaisir en même temps qu'une exigence à chaque instant renouvelés. Elle salue aussi les lectures qui ont été organisées avant le tournage.
Tous les comédiens étaient réunis autour de la table, les scènes ont pu être décortiquées, chacun a proposé des choses, a pu improviser. Ce travail préalable est rare et précieux.
Jean-François Vlérick, qui se sent littéralement « renaître dans ce métier », s'est quant à lui jeté sur le scénario, il est l'aïeul dans la série, le père de l'héroïne, et au-delà de la qualité du best-seller et de l'adaptation, il dit avoir été époustouflé par la manière dont Sydney menait son équipe, l'esprit de groupe qu'il a su insuffler, qui plus est avec une grande humilité.
Geoffroy Thiebaut a lui aussi craqué quand Sydney l'a appelé pour tout lui raconter et l'inviter à « venir s'amuser avec eux ». Il tournait alors la 4e saison de *Braquo*, on lui proposait un second rôle qui le motivait sans plus a priori, mais la qualité du contact avec Sydney ne lui a laissé d'autre choix que d'accepter.

UN PRODUCTEUR A QUI L'ON NE PEUT PAS DIRE NON

Il ressort de cette étude de cas une sincère admiration de tous envers Sydney Gallonde, qui faisait plaisir à entendre et mérite ici d'être soulignée. Marie Guillaumond confirme qu'il est rare et rafraîchissant de rencontrer quelqu'un d'aussi motivé et motivant. Au-delà de ses qualités humaines, elle tient à souligner son très grand professionnalisme. C'est un « vrai bon producteur », et elle a en particulier été bluffée par la pertinence de ses commentaires le jour où ont été visionnés les deux premiers épisodes, une étape critique.

© Jean Francois Baumard VAB PRODUCTION TF1

DÉBAT AVEC LA SALLE

A-t-il été envisagé de tourner aux États-Unis, à New York ?
Sydney Gallonde répond par la négative. La possibilité n'a jamais été évoquée, et Marie Guillaumond ajoute qu'un des axes intéressants du projet était précisément de trouver la « Harlan Coben's touch » à Paris.

Sur la qualité de la lumière pointée par un auditeur…
Marie Guillaumond comme Sydney Gallonde saluent en effet l'excellent travail du directeur de la photographie, Jean-Max Bernard, qui contribue bien sûr à la qualité de la série et à son identité visuelle.

Quand le tournage a commencé, tous les épisodes étaient-ils écrits et avez-vous crossboardé ?
Sydney Gallonde répond par l'affirmative. Les six épisodes ont été crossboardés, et il ne s'agit pas là d'un choix contraint ni par défaut, mais bien d'une décision assumée, pour des questions de qualité. Encore fallait-il trouver l'auteur qui accepterait de fonctionner ainsi.
Charlotte Des Georges signale toutefois que l'enquête étant particulièrement complexe, crossboarder exigeait notamment des comédiens d'être très vigilants quant au respect de l'évolution de leurs personnages et de l'intrigue.
Un auditeur confirme pour sa part que le crossboarding est un gage de cohérence de production. Puis il adresse ses sincères compliments à toute l'équipe. Bien au-delà de la mini-série, *Une chance de trop* est pour lui un « film en épisodes », un long-métrage de 6 x 52' qui vient briser les frontières entre le cinéma et la télévision. Il salue la force du travail collégial réalisé, la maîtrise de l'adaptation, de la mise en scène, l'immense qualité des comédiens, enfin la très belle identité visuelle qui a été trouvée.

EN GUISE DE CONCLUSION

À 32 ans, et malgré son authentique humilité, Sydney Gallonde peut se targuer d'avoir déjà une très belle carte de visite, mais il ne compte pas s'arrêter là. Son défi sera de rester producteur le plus longtemps possible, animé de la même passion et du même élan, et ce, dans une économie raisonnée. ■

Q&A en introduction de la projection de :

NAPAMIEHET / NORTHERN MISHAPS

(Nelonen, Finlande)

INTERVENANTS
John Lundsten, scénariste
Janne Reinikainen, réalisateur
Mark Lwoff, producteur
Elina Mustelin, directrice de chaîne, Nenolen

MODÉRATEUR
Jean-André Yerlès, scénariste (France)

Pouvez-vous nous pitcher la série ?
Janne Reinikainen : il s'agit du quotidien de deux amis, deux acteurs superficiels, deux « losers », deux déprimés confrontés à la crise de la quarantaine, obsédés par la mort et qui, pour conjurer le sort, décident d'entamer une expédition vers le Grand Nord. C'est le périple de leur vie, le marathon qu'ils doivent préparer et qui doit donner du sens à leur vie, un voyage vers eux-mêmes autant que vers le pôle.

Êtes-vous tous déprimés de la sorte en Finlande ?
Janne Reinikainen : oui ! (rires). L'idée de départ est de réaliser une parodie de moi-même, une caricature de mecs de la quarantaine dépressifs, pas foncièrement aimables de prime abord, mais attachants cependant.

Vous êtes un comédien reconnu en Finlande...
Janne Reinikainen : oui, et il s'agit là de ma première série en tant que showrunner, réalisateur et acteur. Je suis avant tout réalisateur, mais j'ai également écrit d'autres programmes pour la télévision.

Est-ce une série bizarre pour la Finlande ?
Elina Mustelin : c'est une série très spéciale, qui s'adresse plutôt à un public niche. On ne peut pas dire que ce soit un programme typique de ce qu'on voit à la télé finlandaise.

À observer le casting, on trouve toujours les mêmes noms... C'est vraiment une aventure familiale...
Janne Reinikainen : en effet, c'est une affaire entre nous, et les personnages sont tous des déclinaisons de nous-mêmes.

Quid du processus d'écriture ?
John Lundsten : il y a 9 épisodes de 20 minutes au total, où alternent scènes du quotidien banal des deux protagonistes avec la préparation de leur expédition, en plus d'extraits de la série dans laquelle ils campent deux flics.
Elina Mustelin : l'important à dire ici est qu'il y a eu une très grande confiance à la fois dans le processus d'écriture et la production. La chaîne a lu, a aimé, n'a pour ainsi dire nullement interféré avec le processus de création. Il est fondamental, surtout dans le domaine de la comédie, même dramatique, d'avoir et de faire confiance.

Quid des relations avec le producteur ?
Mark Lwoff : nous nous connaissons depuis longtemps, depuis l'école, nos études, la « Theatre Academy » en 1991 notamment. Nous sommes tous très proches dans l'équipe où règnent en effet à la fois une grande confiance et une belle complicité.

C'est donc une série très singulière, mais n'en est-ce pas moins une bonne photographie du pays ?
Janne Reinikainen : je suis, en effet, le portrait officiel du finlandais ! (rires complices)
Elina Mustelin : la série est à la fois très spéciale – le rythme, la narration, l'intrigue –, mais elle n'en est pas moins très bien pensée socialement, très bien « située », donnant une image fidèle de la Finlande à maints égards.

Quel succès d'audience pour cette série niche et typique cependant ?
Elina Mustelin : au motif qu'elle s'adressait donc à un public niche, la chaîne n'avait pas d'attente trop forte en termes d'audience, et cependant la série a touché une cible de téléspectateurs qui d'ordinaire ne regardent pas la chaîne ; en cela c'est un réel succès. Ce programme est aussi l'occasion d'exploiter d'autres formats et plateformes de diffusion (VOD, etc.)

Des détails sur le tournage ?
Mark Lwoff : on a beaucoup ri.
Janne Reinikainen : il y a eu environ 30 jours de tournage au total, incluant la partie arctique qui a réclamé un budget plus important, nécessaire pour un bon rendu.

Quid du budget ?
Mark Lwoff : les 9 épisodes ont coûté un peu moins d'un demi-million d'euros.

On dit que les comédies se vendent mal... Celle-ci est-elle vendable à l'étranger ?
Mark Lwoff : c'est difficile à dire. Avec ces deux énergumènes, on rit de rien, il y a là une forme d'humour universel, cependant qu'il est aussi très propre aux pays scandinaves... à voir donc. Peut-être le format proposé est un peu trop marqué culturellement parlant.

Une 2e saison se profile-t-elle ?
Janne Reinikainen : pas encore, cela reste à voir ; en tout cas, les idées ne manquent pas pour ce faire le cas échéant. ■

Introduction à la projection de :

IL GIOVANE MONTALBANO

(RAI, Italie)

INTERVENANTS
Luca Milano, directeur adjoint, RAI Fiction
Max Gusberti, producteur, Palomar

MODÉRATRICE
Marie-Anne le Pézennec, auteur et scénariste (France)

Marie-Anne le Pézennec est heureuse d'accueillir Max Guberti et Luca Milano, venus présenter *Il giovane Montalbano*, prequel de la série *Il commissario Montalbano*, qui nous permet de découvrir une autre facette du fameux commissaire sicilien, bien connu des Italiens – et au-delà – en tant qu'homme mûr et inspecteur respectable. Mais ils ne l'ont jamais côtoyé durant ses années de jeunesse, quand il n'est encore que le jeune Salvo, trentenaire fraîchement revenu dans sa ville natale de Vigata, où il est nommé chef de la police donc, et conduit ses premières investigations. Alors pourquoi cette envie de faire un tel prequel ?, questionne Marie-Anne le Pézennec.
Max Gusberti rappelle qu'avaient déjà été produits près d'une vingtaine de films tirés des romans de Camilleri, devenus des classiques du genre en Italie où ils ont toujours remporté un vif succès. En créant le personnage du commissaire Montalbano, en quelque sorte le Maigret italien des années 90, Camilleri est en effet devenu une véritable star en Italie. Il est à noter d'ailleurs que Camilleri a aussi été metteur en scène, travaillant tant pour le théâtre, que la télévision, ou même la radio, et qu'il a produit par le passé une adaptation des enquêtes du commissaire Maigret de Simenon.
Le succès que ces films ont donc remporté – de l'ordre de 9 à 10 millions d'entrées pour les 4 premiers romans adaptés à l'écran –, est notamment dû à la complexité du monde que Camilleri raconte, à la profondeur des intrigues, une richesse que l'on ne peut explorer dès la première fois... Et c'est pourquoi ces films sont devenus des classiques que l'on voit et revoit volontiers, afin de mieux s'en imprégner, d'en mieux comprendre les subtilités de la narration, des personnages, mais aussi pour se délecter plus en détail de la beauté du décor. La « répétition a du bon », souligne Max Gusberti qui rend ici hommage à cette île de Sicile sublime, sa lumière et ses paysages, un panorama unique que l'on ne se lasse pas non plus de revisionner.
Comme tous les auteurs à succès, Camilleri avait notamment imaginé abandonner Montalbano après ses quatre premiers best-sellers. C'était sans compter les attentes de son public et de la RAI qui demandait que sortent au moins deux films par an. Camilleri a finalement continué à faire exister son célèbre personnage. Et quand il lui a été proposé de créer le jeune Montalbano, il s'est également pris au jeu. Max Gusberti et le scénariste Francesco Bruni sont donc allés l'interviewer à maintes reprises pour faire surgir ce qui était un peu déjà en filigrane dans ses ouvrages, mais demandait bien sûr à être étoffé pour faire réellement exister le personnage 20 ans avant : quelles sont notamment ses relations avec son père ? Pourquoi ne veut-il pas parler quand il mange ? À partir de premiers indices contenus dans les romans donc, et forts des discussions et sessions de travail avec Camilleri qui a toujours donné son aval pour s'assurer de la cohérence du propos et du personnage, à partir également de diverses nouvelles qui ont été reliées en un seul « bloc », et tout en conservant les fondamentaux de la recette qui a fait la réputation des mises en scène de l'illustre commissaire Montalbano, est donc né *Il giovane Montalbano*.
Et la magie opère puisque ces deux personnages, qui n'en sont donc qu'un, coexistent très bien aujourd'hui. Ceci s'explique précisément par une certaine continuité, garantie à la fois par l'implication de Camilleri en tant que gardien et référent absolu sur le projet, mais aussi par une grande fidélité dans la réalisation : même s'il y a deux équipes créatives qui travaillent en parallèle, le dénominateur commun est bel et bien là au niveau de l'équipe de scénaristes, du chef opérateur, du décor principal (c'est-à-dire la même localisation principale), et ce, tout en introduisant les ingrédients nouveaux et nécessaires pour bien attester du temps qui passe, car le public n'est jamais dupe. Aussi, et bien qu'il confesse avoir eu « la peur au ventre » au moment de la sortie, Max Gusberti peut se réjouir, car les résultats sont probants, les téléspectateurs, pas seulement italiens d'ailleurs, aiment voir leur héros exister aussi avant.

Luca Milano a le mot de conclusion, saluant en effet ce petit miracle qui veut que l'ancien commissaire Montalbano, de vingt ans l'ainé du jeune, continue de faire des adeptes, et que simultanément, le jeune Salvo Montalbano rencontre tout autant son fan-club. Il est heureux de proposer à présent la projection de l'épisode 1 de la saison 2, en avant-première mondiale. ■

ÇA TOURNE !

Pour la 2e année consécutive, Série Series vous propose de mettre un pied dans l'avenir et de découvrir les séries en cours, et ainsi d'appréhender les nouvelles tendances et les talents émergents ! (Re)-découvrez ainsi les 8 projets sélectionnés et encore non finalisés qui, pour des raisons de confidentialité, ne sont que brièvement exposés dans ce document. Et rendez-vous très prochainement sur les écrans européens pour les apprécier dans leur version définitive !

Dans la première session présentée par Dominic Schreiber (consultant et producteur)

PANTHERS
(CANAL+, Sky Atlantic /France - Royaume-Uni)

Le casse d'une bijouterie de Marseille remet sur le devant de la scène les Pink Panthers, célèbre gang de braqueurs originaire des Balkans… De Londres à Belgrade, les gangsters s'allient aux banksters, les têtes tombent, et la violence se déchaîne. Une des séries très attendues de la fin d'année 2015 par CANAL+.

INTERVENANTS
Caroline Benjo et Jimmy Desmarais, producteurs, Haut et Court (France)
Peter Carlton, producteur, Warp Films (Royaume-Uni)

LABYRINTH
(Czech TV, République Tchèque)

Le corps d'un politicien mutilé avec des instruments de tortures moyenâgeux est retrouvé dans les bois dans une étrange mise en scène… La clé du mystère se trouve dans la célèbre œuvre de Hieronymus Bosch, Le Jugement Dernier, qui inspire chacun des meurtres.

INTERVENANT
Jan Maxa, directeur du développement, Czech TV

NOBEL
(NRK, Norvège)

Le lieutenant Erling Riiser rentre enfin auprès de sa famille après une mission spéciale en Afghanistan. Il souhaite tourner la page, mais il se retrouve au piège dans un jeu politique dont il ignore les règles.

INTERVENANTS :
Mette M. Bølstad, créatrice et scénariste
Stephen Uhlander, scénariste
Håkan Briseid, producteur, Miscellanous crew
Tone C. Rønning, directrice des programmes, NRK

ANOMALIA
(RTS, Suisse)

Valérie est la descendante d'une longue lignée de guérisseurs, mais elle l'ignore encore au moment où elle devient médecin-chef dans le service de neurochirurgie d'une prestigieuse clinique privée suisse. Là-bas, elle sera amenée à conduire des enquêtes liées aux ancêtres de ses patients.

INTERVENANTS
Pilar Angita-Mackay, créatrice et scénariste
Pierre Monnard, réalisateur
Jean-Marc Fröhle, producteur, Point Prod

Dans la deuxième session présentée par Jean-Marc Auclair (scénariste et producteur, Alauda Films)

BOY MACHINE
(TV4, Suède)

Cette série raconte comment le premier boys band de Suède s'est reformé après des décennies d'oubli. *Boy Machine* est une comédie déjantée inspirée par *Arrested Development, 30 Rock* et *Anchorman.*

INTERVENANTS :
Per Gavatin, showrunner
Pontus Edgren, producteur, FLX
Shima Niavarani, comédienne

RUNNERS
(Suède)

Une fausse équipe de documentaristes britanniques se rend en Suède pour suivre la vie de Michel Duva, un trentenaire touchant et sympathique qui a trouvé sa voie en prison : courir le marathon de New York. Malgré son physique peu adapté… Il intègre le club Team 100. Et là les aventures commencent. Une comédie qui s'annonce désopilante !

INTERVENANT
Robert Lillhonga, créateur et réalisateur

BEAU SÉJOUR
(VRT, Belgique)

À l'hôtel Beau Séjour, Kato, couverte de sang, se réveille et n'a plus aucun souvenir de ce qui s'est passé la nuit précédente. En plus, personne ne semble ni la voir ni l'entendre. On découvre peu à peu qu'en fait, elle est morte. Kato mène l'enquête sur son propre meurtre et découvre que son village en apparence paisible recèle de terribles secrets. *Beau Séjour* est un véritable polar avec une pointe de surnaturel.

INTERVENANTS :
Bert Van Dael, Sanne Nuyens et Benjamin Sprengers, scénaristes
Nathalie Basteyns et Kaat Beels, réalisatrices

THE FRANKENSTEIN CHRONICLES
(ITV, Royaume-Uni)

Londres, 1827. Le ministre de l'Intérieur, Sir Robert Peel, recrute Marlott pour arrêter une gang de trafiquants d'opium. Tandis que Marlott suivait les arrestations depuis la rive de la Tamise, il découvre un cadavre bien étrange…

INTERVENANT
David Tanner, producteur, Rainmark

Séances spéciales pour les enfants

LES GRANDES GRANDES VACANCES

INTERVENANTS
Guillaume Mautalent et **Sébastien Oursel** (scénaristes), **Paul Leluc** (réalisateur) et **Delphine Nicolini** (productrice, Les Armateurs)

LE PETIT PRINCE

INTERVENANTS
Christel Gonnard (scénariste), **Pierre-Alain Chartier** (réalisateur) et **Caroline Guillot** (productrice, Method Animation)

Pour la deuxième année consécutive, Série Series a proposé aux enfants de Fontainebleau de découvrir les métiers de ceux qui conçoivent les séries : scénaristes, réalisateurs, producteurs…
Deux séries d'animation ont ainsi été projetées pour le jeune public : *Les grandes grandes vacances,* une série historique aussi passionnante qu'émouvante qui évoque la vie rurale pendant la guerre au travers des yeux de deux jeunes enfants et *Le Petit Prince,* une adaptation de très grande qualité de l'œuvre de Saint-Exupéry. Pour chacune, les équipes se sont prêtées au jeu des échanges et des questions-réponses avec les enfants à l'occasion de séances dédiées et conçues spécialement pour eux.

INDUSTRY MEETINGS

Les professionnels présents à la manifestation peuvent participer à ce sommet pour les créateurs avec des sujets traités en petits comités (15 à 30 participants) pour des échanges de qualité avec une liberté de ton certaine. Les discussions ont été menées autour de cas concrets de séries, présentés par leurs créateurs.

LEURS THÈMES :

Les suites

Parce que l'enjeu d'une série, c'est aussi celui la saison d'après. Avec toutes les questions qu'elle soulève en matière de création, production, délais, saisonnalité. Comment garder le rythme sur le long terme, ne pas décevoir, rectifier le tir si nécessaire? Comment parer aux départs de comédien(ne)s ? Aux changements d'équipes/ d'auteurs ?
Le challenge des saisons 2, puis des autres, a été abordé par les créateurs à partir de leurs expériences.

INTERVENANTS
Hanne Palmquist (SVT, Suède),
Martin Persson (producteur, Anagram, Suède),
Marina Blok (NTR, Pays-Bas) et **Camille de Castelnau** (scénariste, France).

Do you speak European?

Alors que les collaborations et coproductions européennes se multiplient, la question de la langue de tournage est plus que jamais d'actualité. Dans le fragile équilibre entre localité et globalité, entre problématiques locales et universalité, l'anglais est- il un passage obligé pour une série à vocation « internationale » ? Une question a fait débat…

INTERVENANTS
Tasja Abel (ZDFE, Allemagne),
Lars Lundström (auteur et producteur, Matador, Suède),
Sylvie Coquart (scénariste, France),
Ramón Campos (auteur et producteur, Bambù, Espagne), et **Teresa Fernàndez-Valdès** (scénariste et productrice, Bambù).

MODÉRATRICE
Liselott Forsman (Yle, Finlande)

International coproductions

par Alex Berger, producteur (TOP - The Oligarchs Productions). Créateur, producteur et entrepreneur, entre France, Grande-Bretagne et Etats-Unis, Alex Berger est revenu sur son expérience de la co-production internationale et sa vision de la télévision lors d'une séance dédiée et Modérateur Stefan Baron, producteur, Nice drama et directeur des coproductions pour Nice Entertainment Group.

Mieux comprendre les résultats d'audience

par Sahar Baghery, directrice du pôle études et stratégies des contenus, Eurodata TV worldwide. À l'heure du digital et de la multiplication des écrans, cette présentation en petit comité est revenue sur le décryptage des résultats d'audience à partir de l'étude Eurodata Une année TV dans le monde.

Le héros

Héros traditionnel, anti-héros, super-héros… À quoi reconnait-on un bon héros ? Comment construire un personnage récurrent de série attachant, avec profondeur, humanité, ou dérision, en évitant les poncifs et les caricatures, un héros ni trop, ni trop peu ? Un héros qui saura nous séduire sur la durée. Nous surprendre aussi, se renouveler au fil des épisodes et des saisons. Quels sont les enjeux pour leurs interprètes ? Voici dans les grandes lignes le compte-rendu de ces échanges menés à Fontainebleau.

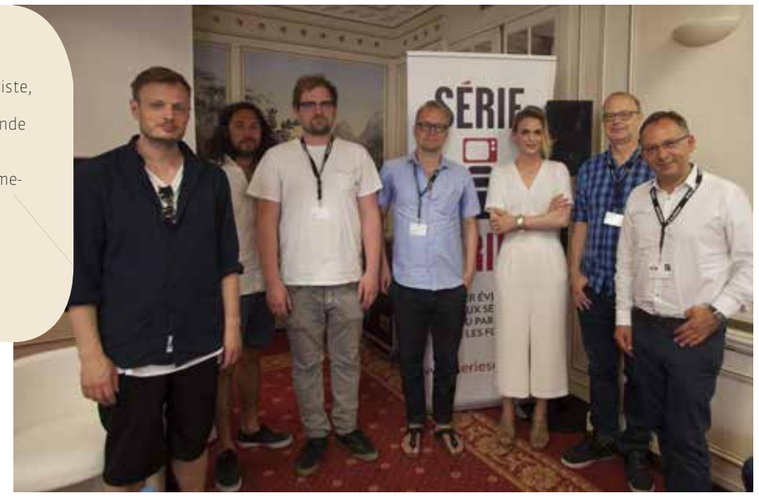
INTERVENANTS
Leo Razzak, acteur, Suède
Per Gavatin, showrunner, scénariste, acteur, Suède
John Lundsten, scénariste, Finlande
Janne Reinikainen, réalisateur, scénariste, acteur, Finlande
Clive Bradley, scénariste, Royaume-Uni
Liv Mjönes, actrice, Suède

MODÉRATEUR
Derek Wax, producteur, Kudos, Royaume-Uni

LE HÉROS

NTERVENANTS
Leo Razzak, acteur, Suède
Per Gavatin, showrunner, scénariste, acteur, Suède
John Lundsten, scénariste, Finlande
Janne Reinikainen, réalisateur, scénariste, acteur, Finlande
Clive Bradley, scénariste, Royaume-Uni
Liv Mjönes, actrice, Suède

MODÉRATEUR
Derek Wax, producteur, Kudos, Royaume-Uni



Le héros traditionnel n'a plus la côte. Le défenseur de la veuve et de l'orphelin se fait de plus en plus rare sur les petits écrans. Les séries ont mis à l'honneur un nouveau type de héros. Aujourd'hui, ils s'appellent Dexter ou Walter White. Ils sont serial killers ou dealers de drogues. Ils sont les nouveaux porte-paroles de séries adultes qui brouillent allègrement la distinction entre héros, anti-héros et super-héros.

Avec le soutien de

LA LONGUE HISTOIRE DU ANTI-HÉROS

La figure du anti-héros n'est toutefois pas nouvelle. Elle n'a pas été inventée par la télévision. Janne Reinikainen évoque ainsi les romans de Dostoïevski qui fourmillent de personnages troubles. Raskolnikov (*Crime et châtiment)* et Stavrogine (*Les Démons*) sont autant de visages de ces anti-héros qui repoussent la frontière entre le bien et le mal. Déjà Shakespeare nous faisait vibrer et ressentir de l'empathie pour Macbeth ou Othello, deux héros torturés et complexes.
Au cinéma, rappelle Derek Wax, les films noirs des années 40 et 50 regorgent de héros brisés et imparfaits. Le cinéma américain des années 70 ira encore plus loin dans cette voie en mettant en scène tout un éventail d'anti-héros fascinants. Dans *Voyage au bout de l'Enfer* de Michael Cimino, le personnage de Michael Vronsky (interprété par Robert De Niro) est certes un héros puisqu'il agit de façon tout à fait héroïque dans la seconde partie du film qui se déroule au Vietnam, mais dans la première partie, c'est un homme difficile, arrogant, très antipathique.
Dans *Le Parrain*, Francis Ford Coppola a créé, avec Michael Corleone, (interprété par Al Pacino) l'un des méchants les plus emblématiques de l'histoire du cinéma. Il est l'ultime anti-héros. Au fil des trois chapitres que compte la saga, on le voit perdre progressivement tous ses idéaux alors qu'il reprend, après la mort de son père, la tête d'un empire du crime organisé. Michael Corleone peut, sous bien des aspects, être considéré comme un ancêtre de Walter White. Les séries de ces quinze dernières années ont leurs racines dans le cinéma des années 70.

ÉLOGE DE LA COMPLEXITÉ

Ces différents héros, souligne Derek Wax, sont avant tout des personnages tridimensionnels. C'est surtout leur complexité qui plaît aux téléspectateurs. Liv Mjönes avoue avoir un faible pour Suzanne « Scary Eyes » Warren dans *Orange Is the New Black*. Ce personnage est totalement imprévisible. On ne peut s'empêcher, en tant que spectateur, de l'aimer puis, sans crier gare, elle commet un acte atroce. Et pourtant, on lui pardonne. L'écriture sérielle permet de construire des personnages plus fouillés. Mais surtout, les héros peuvent évoluer d'un épisode à l'autre. Leur psychologie est davantage creusée. Ils passent du bien au mal ; ils sont sympathiques puis détestables. Il faudra cinq saisons pour que Walter White se transforme en figure du mal. Un héros traditionnel comme James Bond, par exemple, ne change pas. C'est un personnage plat. Pour Derek Wax, les scénaristes ont tenté de lui

insuffler un supplément d'âme dans *Casino Royale*, mais il trouve l'exercice peu convaincant.
Si *Sherlock*, en revanche, rencontre un tel succès aujourd'hui, c'est que la série a réussi à faire évoluer le personnage sans trahir les intentions de son auteur, Sir Arthur Conan Doyle. Le fameux détective a souvent été réinventé. Dans la nouvelle série, l'objectif des scénaristes n'est pas tant de le moderniser que d'accentuer la partie la plus ambiguë de sa personnalité. Le nouveau Sherlock Holmes est clairement un sociopathe, un trait de caractère déjà présent dans les romans originaux mais qui avait été édulcoré dans les versions successives imaginées pour le cinéma ou la télévision.
Leo Razzak estime que si les héros sont plus complexes, c'est parce que la société elle-même s'est complexifiée. Les séries et leurs héros sont tout simplement le reflet de notre société. Or, celle-ci est de plus en plus violente. Le téléspectateur comprend mieux les personnages d'anti-héros, il peut même s'y identifier.

UN HÉROS DOIT-IL ETRE AIMABLE ?

La grande majorité des anti-héros ne sont pas fondamentalement mauvais. Ils ne sont pas l'archétype du méchant. Walter White, dès le premier épisode, est diagnostiqué d'un cancer du poumon et apprend qu'il ne lui reste plus que quelques mois à vivre. S'il se lance dans la cuisine de méthamphétamines, c'est pour ne pas laisser sa famille dans le besoin après sa mort. Tony Soprano, lorsqu'on fait sa connaissance, est en proie à une sévère crise d'anxiété. C'est un simple père de famille qui s'angoisse à l'idée que ses enfants quittent le bercail. Dexter est un « gentil serial killer » puisqu'il ne tue que des criminels. Tous ces anti-héros demeurent, malgré leurs actes, sympathiques.
Le téléspectateur veut pouvoir s'identifier aux héros qui lui sont présentés, les comprendre, voire même les aimer. Derek Wax est conscient qu'au fil des épisodes et des saisons, Walter White commet des actes de plus en plus atroces. Pourtant, même si on ne peut s'empêcher à certains moments de le détester, Bryan Cranston l'interprète avec un tel talent et une telle humanité qu'on ne cesse jamais d'éprouver de la sympathie pour lui. On comprend ses peurs, ses anxiétés. C'est là que réside toute la force d'une série comme *Breaking Bad*. Toutefois, si un héros est trop méchant ou négatif, le téléspectateur risque de s'en désintéresser. Lorsque Per Gavatin a vu le pilote de la série *The Shield*, le personnage de Vic Mackey (un inspecteur de la police de Los Angeles aux méthodes et à l'éthique discutable) lui a paru si ignoble qu'il n'a pas souhaité regarder les autres épisodes. Il n'éprouvait pas le besoin de comprendre un tel personnage. Il ne voulait en aucun cas s'identifier à un flic fasciste. Il a changé d'avis depuis puisqu'il a vu les sept saisons, et *The Shield* fait partie aujourd'hui de ses séries préférées. Il n'en demeure pas moins que sa première impression fut si forte qu'il a failli passer à côté de la série.
Mais attention, un héros trop gentil peut, au contraire, inspirer de l'antipathie. Janne Reinikainen évoque à ce titre le personnage de Derrek dans la nouvelle série de Ricky Gervais. L'acteur, également auteur, s'était spécialisé dans les rôles d'odieux. Ici, il campe un personnage d'une gentillesse si confondante qu'il en devient insupportable. Janne Reinikainen avoue qu'un tel personnage ne lui inspire que de la haine et lui rend la série insupportable. John Lundsten a beaucoup regardé la série *Silicon Valley*. Mais, il admet que le héros – Richard Hendricks – est beaucoup trop normal, presque insipide. La série est sauvée par tous les personnages secondaires, beaucoup plus intéressants.
Enfin, il y a des personnages qu'on aime détester. Pour Janne Reinikainen, c'est notamment le cas de David Brent, le héros de la série *The Office* interprété par Ricky Gervais. C'est probablement l'un des personnages les plus égoïstes et stupides de la télévision. Pourtant, bien que son comportement soit souvent épouvantable, on comprend qu'il souffre d'un profond sentiment d'insécurité auquel on peut tous s'identifier. Aussi détestable et pathétique soit-il, on ne peut s'empêcher d'éprouver de la pitié pour lui, et donc de la sympathie.
Les nouveaux héros, comme David Brent ou Walter White, sont des personnages humains, trop humains. L'anti-héros est par nature ambigu, ce qui est notre lot à tous. Pris d'empathie pour un héros qui lui ressemble ou qui lui inspire un sentiment de bienveillance, aussi imparfait ou méchant soit-il, le téléspectateur ne voudra alors plus lui faire faux bond et suivra la série jusqu'à son terme.

LA FIN JUSTIFIE-T-ELLE LES MOYENS ?

Leo Razzak explique que dans la série *Torpederna*, dans laquelle il incarne un voleur à la petite semaine, le personnage principal doit assassiner un prêtre. Cette scène a fait l'objet de nombreux débats avec le diffuseur qui avait peur que les téléspectateurs abandonnent la série. Les scénaristes ont donc imaginé plusieurs alternatives pour permettre au héros de commettre un crime sans qu'il perde totalement la sympathie du public. Il est encore aujourd'hui très difficile, souligne Per Gavatin, de convaincre les chaînes de produire une série dont le héros serait purement antipathique ou n'aurait aucun sens moral. Toutes les actions ne sont pas pardonnables.
Un participant depuis la salle fait alors remarquer que beaucoup de séries actuelles partent du principe que les actions de leurs héros, aussi répréhensibles soient-elles, sont justifiables. Il cite, à ce sujet, des séries comme *The Walking Dead* ou *24 Heures Chrono*. Des personnages comme Rick Grimes ou Jack Bauer restent très populaires malgré des choix quelque peu arbitraires ou difficiles. Les spectateurs semblent tout à fait disposés à leur pardonner des actes pourtant hautement répréhensibles, sous prétexte qu'ils se battent pour le bien.
Per Gavatin fait remarquer que la question de savoir si la fin justifie les moyens est au cœur d'une série comme *The Walking Dead*. C'est une interrogation qui habite Rick Grimes, le héros. C'est le thème même de la série : jusqu'où peut-on aller pour assurer la sécurité ou la survie d'un groupe ?
Le cas de *24 Heures Chrono* est peut-être plus problématique. Chez Jack Bauer, la réponse est évidente. La fin justifie toujours les moyens. Clive Bradley estime que la série soulève de nombreuses questions éthiques. On peut y voir une forme de banalisation de la torture. La série ne remet jamais en cause les choix de son héros. Le fait qu'il ait recours à la torture n'est jamais condamné. Il a souvent été souligné que *24 heures Chrono* légitimait la politique de l'administration Bush au lendemain des attentats du 11 septembre. Clive Bradley estime que les créateurs et scénaristes doivent toujours s'interroger sur le message moral qu'ils communiquent à travers leurs séries.

© FLX

DÉBAT AVEC LA SALLE

Pouvez-vous définir le héros dans les séries scandinaves ?
Liv Mjönes rappelle que les séries suédoises ont mis en avant un héros très reconnaissable : celui du flic de cinquante ans, amateur d'opéra, alcoolique et qui a des problèmes relationnels avec sa fille. Aujourd'hui, cette figure est devenue un cliché et les suédois n'hésitent pas à la tourner en dérision.

Le nouvel anti-héros serait-il une femme ?
Pour Clive Bradley, l'un des personnages de flic les plus éloigné de tous les clichés aujourd'hui est celui du Commissaire Laure Berthaud dans la série *Engrenages*. Il n'avait jamais vu un personnage comme celui-ci auparavant. De même, Derek Wax évoque le merveilleux personnage de Marge Gunderson dans le film *Fargo* des frères Coen (Molly Solverson dans l'adaptation en série). Ce personnage est aux antipodes de celui du flic alcoolique et dépressif auquel les séries nous ont habitués jusqu'à présent.
Les séries proposent de très beaux personnages de femmes. Mais les héroïnes ont encore du chemin à faire. Souvent plus stéréotypées, elles demeurent moins complexes que leurs homologues masculins. Les scénaristes ont inventé ces dernières années de nombreux personnages de « femmes fortes ». Mais, comme le souligne Per Gavatin, cela ne veut absolument rien dire. On ne pense jamais à créer un personnage « d'homme fort ».
Clive Bradley fait remarquer que l'anti-héros est rarement, voire jamais, une femme. Cette caractéristique reste réservée aux hommes. D'ailleurs, la plupart des anti-héros masculins de ces dernières années ont été inventés par des hommes. Le personnage de Patty Hewes incarné par Glenn Close dans la série *Damages* se rapproche de la définition qu'on se donne du anti-héros. Mais elle n'est pas le personnage principal de l'action.
Liv Mjönes rêve de voir à l'écran des femmes laides, des femmes que l'on puisse détester ; des personnages féminins capables d'exprimer tout le spectre d'émotions qu'on attend d'un personnage masculin. ■

LES CONCLAVES DES DIFFUSEURS

Regards croisés des diffuseurs européens sur leur métier, expériences et méthodes de travail
Initié en 2013, le conclave des diffuseurs a connu un succès croissant depuis sa création.
Le principe de ce club exclusif des chaînes européennes est simple et efficace : une vingtaine de diffuseurs se retrouve en petits groupes, et à huis clos, autour d'un déjeuner convivial, pour parler de leurs expériences, problématiques propres, à partir de cas concrets. Sans témoin extérieur mais en présence d'une modératrice, les conclaves offrent ainsi aux représentants des chaînes européennes une occasion unique de confronter leurs points de vues et méthodes de travail en toute liberté de ton et d'esprit.
Pour ce 3e opus, 22 diffuseurs issus de chaînes publiques et privées, venus de 13 pays, ont pu soit échanger sur le thème Do you speak « glocal » ? / ou comment interpréter la notion de « think local / act global en matière de séries, soit échanger sur leurs plus récents enseignements et best practices à l'occasion d'études de cas concrets.

INTERVENANTS
Tasja Abel (Allemagne/ZDFE)
Marina Blok (Pays Bas/NTR)
Urse Fitze (Suisse/SRF)
Liselott Forsman (Finlande/Yle)
Jane Gogan (Irlande/RTÉ)
Marie Guillaumond (France/TF1)
Thomas Von Hennet (Allemagne/Prosieben Sat1)
Ivar Køhn (Norvège/NRK)
Klaus Lintschinger (Autriche/ORF)
Jan Maxa (République Tchèque/Czech TV)
Françoise Mayor (Suisse/RTS)
Luca Milano (Italie/RAI)
Susanne Mueller (Allemagne/ZDF)
Elina Mustelin (Finlande/Nelonen)
Hanne Palmquist (Suède/SVT)
Tone C. Rønning (Norvège/NRK)
Katarina Schenk (Autriche/ORF)
Sevda Shishmanova (Bulgarie/BNT)
Philipp Steffens (Allemagne/RTL)
Mylene Verdurmen (Pays-Bas/Avrotos)
Katrine Vogelsang (Danemark/TV2)

En 2015, Série Series est partenaire de l'UER (Union Européenne de Radiodiffusion), la plus grande alliance de médias de service public dans le monde. Séduits par le conclave des diffuseurs, les experts du groupe fiction de l'UER se sont retrouvés à Fontainebleau pour leur séminaire d'été à la veille de l'ouverture de la 4e édition de Série Series, le mardi 30 juin 2015. Une quarantaine de représentants des chaînes européennes sont ainsi venus débattre et réfléchir aux dilemmes et solutions qui se présentent à eux alors que l'industrie de la fiction TV connaît une mutation profonde.

EUR(O)VISION

LET'S TALK ABOUT COMMISSIONING

INTERVENANTS
Ivar Køhn, NRK, Norvège
Françoise Mayor, RTS, Suisse
Jan Maxa, Czech TV, République Tchèque
Hanne Palmquist, SVT, Suède
Katrine Vogelsang, TV2, Danemark
Sveda Shishmanova, BNT, Bulgarie

MODÉRATEURS
Sahar Baghery, Eurodata TV
Dominic Schreiber, producteur

Série Series accueille cette année quelques-uns des diffuseurs les plus créatifs et audacieux en Europe. Le format est inédit et court. Les intervenants disposent de 15 minutes pour parler de leurs lignes éditoriales, de leur vision à long terme de leur métier, mais aussi des défis à relever, des méthodes de travail à inaugurer, de leurs succès, de leurs échecs aussi...

IVAR KØHN NRK / NORVÈGE

Avec 28 % des parts de marché, NRK est le principal groupe audiovisuel public norvégien. NRK produit trois séries dramatiques par an. Sur les deux dernières années, trois séries ont été produites en interne et trois ont été produites pour la chaîne par des producteurs indépendants. La chaîne produit également des comédies et des fictions pour les enfants. Les séries dramatiques sont généralement diffusées au mois de janvier, période pendant laquelle la concurrence est la plus faible et où le public a le plus envie de rester chez lui, bien au chaud. La fiction nordique, et notamment norvégienne, a gagné ses lettres de noblesse, et des séries comme *Lilyhammer* ou *Mammon* ont réussi à conquérir les téléspectateurs dans le monde entier. La Norvège est un petit pays, mais NRK mise sur des productions compétitives sur le marché international, c'est-à-dire courageuses, originales, et de grande qualité (aussi bien narrativement que visuellement). La chaîne n'a pas peur de prendre des risques. Dans le même temps, NRK ne peut pas se permettre de s'engager uniquement sur un marché niche. Les séries, souvent anticonformistes, s'adressent donc aussi au grand public, mais s'efforcent de répondre aux attentes des téléspectateurs avides de contenus inventifs. Le public norvégien est aujourd'hui habitué aux séries de qualité et veut de la nouveauté : de nouvelles histoires racontées d'une façon innovante.
Toujours suivant sa volonté de sortir des sentiers battus, NRK a produit une nouvelle série intitulée *Sommerbaten*. Celle-ci suit la croisière d'un bateau le long des côtes norvégiennes tandis qu'un policier essaie d'élucider le meurtre du chef cuisinier à bord du navire. La série (composée de 41 épisodes de 15 minutes) est diffusée tous les soirs à 22h30. Deux jours sont consacrés au tournage et au montage de chaque épisode. NRK prévoit de diffuser le dernier épisode en live. Le budget de *Sommerbaten* est d'environ 200 000 €. Véritable succès populaire (la série est en cours de diffusion), les parts de marché dépassent les 40 %. NRK coproduit régulièrement des séries avec ses voisins scandinaves (la Suède, la Finlande, le Danemark et l'Islande), mais craignant de perdre son identité norvégienne, elle ne s'adresse que très rarement – pour ne pas dire jamais – à d'autres partenaires européens ou internationaux.

FRANÇOISE MAYOR RTS / SUISSE

RTS (Radio Télévision Suisse) est née en 2010 de la fusion de la Télévision suisse romande (TSR) et de la Radio suisse romande (RSR). Elle regroupe aujourd'hui trois chaînes : RTS Un, RTS Deux et RTS Info. RTS Un est la première chaîne de télévision en termes d'audience (environ 20 %).
La fiction internationale est très présente aussi bien chez RTS Un que chez RTS Deux. La télévision suisse a une longue tradition de coproductions – notamment de sitcoms – avec la France. Toutefois, il y a 10 ans, RTS a décidé de revoir sa stratégie pour produire des séries originales. Elle ambitionne désormais de dynamiser la création locale et mise sur le talent des jeunes auteurs suisses. RTS organise d'ailleurs une session de « pitching » par an, accueillant ainsi des jeunes scénaristes et producteurs. Malgré son changement d'orientation, RTS n'est pas opposée aux coproductions, si les sujets s'y prêtent.
La chaîne produit aujourd'hui deux séries par an. Les budgets sont en moyenne de 600 000 € par épisode. Elles sont diffusées le samedi soir, en prime time. Si les séries en question s'adressent généralement à un large public, RTS n'a pas peur d'innover en matière de fiction comme en témoigne une série comme *Station Horizon* (un western suisse qui se déroule dans les Alpes) qui, malgré son originalité, a remporté un large succès auprès des téléspectateurs et des critiques. En 2016, la chaîne diffusera une série paranormale, *Anomalia*.

JAN MAXA CZECH TV / RÉPUBLIQUE TCHÈQUE

Ceská televize (Czech TV) est le groupe de télévision public de la République Tchèque. La chaîne produit jusqu'à 80 heures de fiction par an avec un budget moyen de 300 000 €, un peu plus s'il s'agit d'une fiction historique. Le public tchèque est très friand de fictions. Pour répondre aux attentes des téléspectateurs, CT1 leur consacre trois soirées par semaine. Les séries policières sont diffusées les lundis en prime time et les comédies en seconde partie de soirée. Les séries dites familiales sont programmées les vendredis soirs (en prime time). Les films télévisés ou les mini-séries historiques sont diffusés le dimanche en première partie de soirée.
Les séries pour enfants demeurent les plus populaires de la chaîne et les fictions de Noël battent systématiquement les records d'audience (accaparant plus de 60 % des parts de marché). Cela étant dit, l'année dernière, Czech TV a décidé d'innover en proposant une version légèrement décalée d'un conte de Noël. Malgré un accueil critique très favorable, les audiences ont légèrement chuté.
Les fictions policières continuent d'attirer un large public. C'est probablement dans ce type de séries que Czech TV se permet d'innover le plus. Ainsi, *The Case of the First Department* est une série extrêmement réaliste – assez proche du documentaire – inspirée uniquement de faits réels. La série a été créée et écrite par quatre anciens officiers de police. À l'automne prochain, la chaîne prendra à nouveau un risque en diffusant *Labyrinth*. Le pitch est le suivant : le corps d'un politicien mutilé avec des instruments de torture du Moyen Âge est retrouvé dans les bois avec une étrange mise en scène. C'est le début d'une enquête sur un possible serial killer qui met en scène des scènes issues du *Jugement Dernier*, œuvre de Hieronymus Bosh. Aussi étonnant que cela puisse paraître, compte tenu de la dimension horrifique du sujet, la série sera diffusée les lundis soir, en prime time. Jan Maxa reste confiant : le public a besoin de séries innovantes, différentes.
Bien que les téléspectateurs tchèques apprécient avant tout les fictions locales (avec des acteurs connus), Czech TV entend à présent multiplier les coproductions internationales. Pour le 600e anniversaire de sa mort sur le bûcher, la chaîne a coproduit une minisérie historique avec Arte sur le héros national tchèque Jan Hus.

HANNE PALMQUIST SVT / SUÈDE

Deux groupes dominent le marché audiovisuel en Suède : Sveriges television (SVT), le groupe de télévision publique suédois, et le groupe privé TV4. En matière de séries, SVT a à son actif d'énormes succès internationaux comme *Real Humans* ou *Broen*. Les droits de cette dernière série ont notamment été vendus pour des remakes franco-britanniques et américains. Une version anglaise de *Real Humans* est par ailleurs en cours de diffusion sur Channel 4 (Royaume-Uni) et AMC (États-Unis).
SVT consacre un budget annuel de 13 millions d'euros à la fiction. Le groupe consacre deux soirées par semaine à la fiction, les lundis et les dimanches. La chaîne diffuse ainsi tous les ans deux séries criminelles de 10 épisodes le dimanche à 21 h et deux séries dramatiques de 10 épisodes le lundi à 21 h. Elle produit également 3 mini-séries (3x60') et 2 web-séries (8x20'). Alors qu'elle avait abandonné le genre ces dernières années, SVT a en outre décidé de revenir à la comédie en 2016.
Le groupe a pour stratégie de capitaliser sur ses « hits », tout en produisant de nouvelles séries aussi ambitieuses qu'originales. Ainsi, la troisième saison de *Broen* (la coproduction suédo-danoise) sera diffusée à l'automne prochain. Pour la petite histoire, Kim Bodnia (qui jouait Martin Rohde) ne voulant pas participer à la saison, les auteurs ont dû faire preuve de courage et de talent pour le remplacer. SVT a également décidé de donner une suite, quatre ans après sa première diffusion, à la série *30 grader i februari (30 Degrees in February)*. Alors que la première saison avait été tournée intégralement en Thaïlande, la seconde a été filmée partiellement en Suède. L'histoire est centrée autour des personnages des enfants, lesquels ont bien évidemment grandi depuis.
SVT n'a toujours pas peur de prendre des risques comme en témoigne *Jordskott*. Créée par Henrik Björn, la série s'intéresse à la disparition de plusieurs enfants dans une communauté paisible, au milieu des bois. Les 10 épisodes ont été diffusés et ont rencontré un immense succès ; une surprise tant le contenu est noir, voire effrayant.

KATRINE VOGELSANG TV2 / DANEMARK

Le paysage audiovisuel danois a longtemps été dominé par le groupe de télévision publique DR. Aujourd'hui, il partage le marché avec TV2, une chaîne de télévision généraliste nationale semi-publique. Née le 1er octobre 1988, elle a mis fin au monopole public. Les deux groupes, qui se livrent une forte concurrence, enregistrent chacun 50 % des parts d'audience en prime time.
Si DR1 domine depuis des années la case des dimanches soir avec ses séries (*Borgen, Forbrydelsen, Arvingerne*), TV2 a accusé un certain retard en matière de productions originales. Pour expliquer ce retard, Katrine Vogelsang blâme l'ancien management de la chaîne, peu à l'écoute des créateurs. En fait, personne – que ce soit les scénaristes ou les producteurs – ne voulait travailler avec TV2, et tous les projets étaient systématiquement proposés à DR. La nouvelle direction de la chaîne a apporté un vent de fraîcheur et TV2 a depuis lors produit et diffusé plusieurs séries à succès, dont *Rita* et *Badehotellet*.
Alors que TV2 s'était spécialisée dans les séries légères destinées au grand public, elle a créé la surprise cette année en annonçant la diffusion à l'automne de *Norskov* (10 épisodes de 60'). L'histoire suit Tom Noack, un enquêteur de police qui revient dans sa ville natale (Norskov) pour lutter contre le trafic de drogue. Son retour dans cette petite ville de province du nord du Danemark va le conduire à remettre en question ses anciennes amitiés et bouleverser le destin de certains de ses proches. La série sera diffusée en 2016 sur NRK (Norvège), TV4 (Suède) et Arte (France).
TV2 souhaite aujourd'hui trouver de nouveaux partenaires internationaux pour s'engager dans une politique de coproduction. Ainsi, et à titre d'exemple, la troisième saison de *Rita* a été cofinancée par Netflix. Elle n'aurait d'ailleurs probablement jamais vu le jour sans l'aide de la plateforme américaine.

SVEDA SHISHMANOVA BNT / BULGARIE

Longtemps seule sur le marché audiovisuel, BNT, la chaîne nationale publique bulgare, est aujourd'hui fortement concurrencée par les nouvelles chaînes privées apparues ces cinq dernières années. Le groupe public s'est lancé dans une nouvelle politique de programmation pour reconquérir une part de son public. Cette reconquête passe par les séries. La chaîne a ainsi fait appel à des journalistes d'enquête, un producteur indépendant et plusieurs professionnels bien établis de l'industrie de l'audiovisuel bulgare pour créer *Undercover* (Pod Prikitie), diffusée depuis maintenant quatre ans. Cette série, qui fait la part belle à l'action, plonge les téléspectateurs dans le monde de la mafia bulgare. Elle remporte un immense succès dans son pays et a été vendue dans plus de 142 territoires, notamment en Amérique Latine. BNT envisage de produire une nouvelle série avec les équipes responsables d'Undercover.
Malgré un tel succès, BNT n'est pas en mesure d'augmenter le budget qu'elle consacre aux contenus originaux. La chaîne ne dispose que de 3 millions annuels pour financer l'ensemble de la fiction (les séries comme les films) ainsi que les documentaires. Toutefois, le groupe dispose d'un avantage compétitif de taille. Il dirige les plus grands studios d'Europe de l'Est et accueille, à ce titre, les plus grandes productions internationales, notamment américaines. Les équipes techniques bulgares étant régulièrement embauchées pour travailler sur des projets à très gros budgets, ils sont davantage disposés à travailler pour la télévision (pour un salaire nettement inférieur, cela va de soi).
Récemment, BNT a créé le scandale en diffusant la série *The Fourth Estate*. Ce thriller politique explore la relation entre les journalistes et le gouvernement bulgare. S'approchant du documentaire, la série est entièrement basée sur des faits réels, facilement reconnaissables par les téléspectateurs. La série a ouvert dans le pays un véritable débat autour de la place du journalisme, et plus généralement de la démocratie en Bulgarie. La réponse du gouvernement ne s'est pas fait attendre, puisqu'il a décidé, pour la punir, de réduire le budget de BNT. Le succès a manifestement un coût !

LES B.A. DE SÉRIE SERIES

Prolongement naturel de « Pilotes en séries », le premier marché européen des pilotes de séries qui avait été créé en 2010 par Scénaristes en séries et repris à Fontainebleau, « Les B. A. de Série Series » est un format résolument tourné vers les talents émergents. Série Series a demandé aux créateurs européens - porteurs de projets de séries – de réaliser une bande annonce de moins de 2 minutes pour présenter leur projet. Plus de 150 bandes annonces ont été reçues pour une douzaine sélectionnées par le comité éditorial et présentées en ouverture des projections durant le festival. Pour les créateurs, c'est une véritable opportunité de trouver des financements et d'exposer leur projet de série aux 700 professionnels présents sur le festival. Les bandes annonces étaient également visibles sur la vidéothèque, sur les réseaux sociaux de la manifestation et aussi à l'occasion d'une séance dédiée, où tous les projets sélectionnés ont été présentés par leurs créateurs, avec aussi la participation des élèves de la **International Filmschule (IFS) de Cologne.**

AMAZONES

(France)
Créée par : Manus Guarrigue, Betty Lamane, Killian Soeprapto
amazones.la.serie@gmail.com

L'ENFANT ROUGE

(France)
Créée par : Collectif Tribudom
coordination.technique@tribudom.net

CATHERINE

(Finlande/Pologne)
Créée par : Annalisa Schmuckli
annalisa@empirepictures.fi

TODO MAL

(Espagne)
Créée par : Curro Serrano
curroserrano@hotmail.com

DEFLAGRATIONS

(France)
Créée par : Vanya Peirani-Vignes
christophe@vitascofilms.com

BUNKER

(France)
Créée par : Denis Grispan
production@slot-b.fr

MEGALOMAN(E)

(France)
Créée par : Pol White
pol@magoifilms.com

LES MYSTÈRES DE PARIS

(France)
Créée par : Véronique Puybaret, Matthieu Dubois
la.curieuse@free.fr

GUTS AND GLORY

(France)
Créée par : Philippe de Lyon, Jeremy Wegmann
mariedours@hotmail.fr

JEZABEL

(France)
Créée par : Eric Pellegrin
eric@bridges.fr

DÎNERS ET SOIRÉES

SOIRÉE D'OUVERTURE DU MERCREDI 1er JUILLET

Pierre Zéni, le maître de cérémonie de cette soirée d'ouverture de la 4e édition de Série Series foule la scène du théâtre de Fontainebleau au rythme de la musique de la célèbre série britannique *The Avengers (Chapeau melon et bottes de cuir)*, en hommage à son mythique acteur principal Patrick Macnee – alias John Steed –, décédé quelques jours auparavant, à l'âge de 93 ans.
Cette année encore, Série Series et son « European Series Summit », contribueront à créer « l'Europe des séries » – 13 pays sont invités et 23 séries présentées –, permettant en effet de découvrir le meilleur des séries européennes et de débattre de sujets mobilisant les créateurs et le monde de l'audiovisuel, en présence d'acteurs, producteurs, réalisateurs, scénaristes, distributeurs, compositeurs, venus échanger, partager leurs expériences et défendre la création.
Le comité éditorial, représentatif de tous ces corps de métiers, est invité à monter sur scène, salue et remercie l'assistance, avant de céder la parole au Maire de Fontainebleau, une nouvelle fois berceau de la manifestation.

INTERVENTION DE FRÉDÉRIC VALLETOUX, MAIRE DE FONTAINEBLEAU

Frédéric Valletoux est heureux d'accueillir Série Series pour la quatrième année consécutive, remercie Marie Barraco et Laetitia Duguet – de l'agence Kandimari – de leur professionnalisme et leur confiance renouvelée, ainsi que tous les festivaliers de leur fidélité. Il tient également à remercier l'ensemble des partenaires qui soutiennent la manifestation, devenue un rendez-vous majeur de la vie culturelle de Fontainebleau ; une petite ville « qui se mérite », déclare-t-il, n'étant pas directement localisée sur les grands axes de communication. Et il insiste d'ailleurs à cet égard sur l'importance que « tout ne se concentre pas toujours dans les grandes villes ! »
Frédéric Valletoux se réjouit vivement du fait que Série Series vienne cette année encore animer de ses projections et réflexions le quotidien des Bellifontains, car force est de rappeler qu'il ne s'agit pas d'un rendez-vous réservé aux seuls professionnels de l'audiovisuel, mais bel et bien d'un événement qui a su gagner ses galons et rallier le grand public, dont l'enthousiasme va grandissant.

INTERVENTION DE JEAN-FRANÇOIS HEBERT, PRÉSIDENT DU CHÂTEAU DE FONTAINEBLEAU

Et c'est aussi la quatrième apparition consécutive pour Jean-François Hebert sur la scène du théâtre à l'occasion de cette soirée d'ouverture de Série Series, venu comme à l'accoutumée manifester son partenariat, qu'il qualifie de « tout naturel ». Il engage bien sûr les festivaliers à profiter de la richesse culturelle de Fontainebleau, et plus particulièrement du Château, joyau de la Ville classé au patrimoine mondial de l'UNESCO, qui a accueilli quelques 34 rois et 2 empereurs. Tous les Rois de France y ont en

effet demeuré depuis le 12e siècle, avant Versailles. Il invite à en visiter non seulement les intérieurs, mais parcourir aussi les extérieurs, à se balader dans le jardin de Diane, à venir s'y distraire de « l'entre-soi médiatique », pour s'élever jusqu'à une autre forme de culture. Il rappelle aussi que, parfois, la réalité dépasse la fiction, et que se replonger dans l'histoire peut représenter une source d'inspiration.

INTERVENTION DE ROSELINE SARKISSIAN, CONSEIL RÉGIONAL ÎLE-DE-FRANCE

Au nom de la Région Île-de-France et de son Vice-président en charge de la Culture, Monsieur Julien Dray, Roseline Sarkissian redit la grande fierté des élus régionaux d'avoir soutenu ce festival depuis sa création. Car ce faisant, c'est un état d'esprit qu'ils contribuent à promouvoir, l'esprit de créativité en Europe, ô combien important, surtout actuellement. La mission de la Région est d'accompagner la création. La qualité et la variété des séries présentées démontrent qu'il fallait aider la manifestation, et les activités culturelles en général, quand les budgets ne sont pas faciles à maintenir.
Financeur et accompagnateur fidèle donc, la Région ne joue toutefois ici qu'un petit rôle en comparaison du travail immense accompli par les organisateurs d'abord, et surtout les créateurs de séries eux-mêmes. Qu'ils en soient ici vivement remerciés.
C'est sur cette note de modestie que Roseline Sarkissian souhaite clore son propos, souhaitant à tous, professionnels comme non-professionnels, de fructueux échanges et des moments d'émerveillement durant ces trois jours qui célèbrent la culture européenne.

Pour cette soirée d'ouverture, Série Series accueille alors l'équipe de la série britannique *Humans* (scénaristes/showrunners, producteurs, distributeurs, comédiens...). Certains d'entre eux se disent heureux d'être à nouveau conviés à participer à ce festival. En effet, venus pour *The Hour* lors de la 1ère édition il y a trois ans, ils avaient découvert par la même occasion la série suédoise *Real Humans*, qui fut pour eux un véritable choc. Aussi, c'est avec joie et fierté qu'ils en proposent à présent, et en avant-première en France, le remake anglais, dont ils peuvent d'ores et déjà annoncer qu'il a fait battre tous les records d'audience jamais enregistrés en 23 ans sur Channel 4.

L'étude de cas correspondante est programmée le lendemain matin.

Les festivaliers sont ensuite conviés à dîner au château.

SOIRÉE ÉVÉNEMENT
DU JEUDI 2 JUILLET

SÉRIE SERIES ET LA 12E JOURNÉE DE LA CRÉATION – APA

La référence mondiale du polar, Harlan Coben, a choisi la France et particulièrement TF1 et une équipe de choc, pour adapter l'un de ses best-sellers : *Une chance de trop*. Les participants de Série Series et de la Journée de la Création ont ainsi pu découvrir en avant-première mondiale l'épisode pilote de la série, en présence de l'équipe.
L'étude de cas correspondante a eu lieu le lendemain.

SOIRÉE DE CLÔTURE
DU VENDREDI 3 JUILLET

Avec l'aimable autorisation de Carnival Films / Masterpiece

Pour sa soirée de clôture, Série Series a souhaité rendre hommage à *Downton Abbey*, série britannique culte et véritable succès planétaire, alors même que se tournait sa 6e et ultime saison.
Au programme de cette soirée spéciale présentée par Alex Taylor : projection d'un épisode de la série suivie d'un concert exceptionnel mené autour des thèmes de la bande originale, et sur fond d'images de *Downton Abbey*. Un concert unique durant lequel John Lunn, compositeur renommé et créateur de la musique de la série, a orchestré et interprété cette bande son devenue culte. Il a été accompagné dans son voyage musical par les 37 musiciens de Symphonifilm. Un moment de belle émotion, et pour Série Series exclusivement !
La soirée s'est poursuivie par un cocktail dînatoire et fiesta pour lesquels les invités avaient joué le jeu de la soirée costumée. Mémorable !

12ème Journée de la CRÉATION TV

2 JUILLET 2015

JOURNÉE DE L'APA
DISCOURS D'OUVERTURE

© ceciledellerier.com

JEAN-FRANÇOIS BOYER
PRÉSIDENT DE L'APA

JEAN-FRANÇOIS BOYER est heureux d'accueillir tous les participants à cette 12e journée de la création TV de l'APA. Depuis 12 ans, l'APA s'efforce de proposer des sujets de discussion nouveaux, parfois tabous, mais qui soulèvent toujours de vraies questions et qui, loin d'être là pour diviser les créateurs, ont vocation à les stimuler et les rassembler.
L'an dernier, la question du vieillissement des audiences avait notamment été abordée, un peu provocatrice peut-être, mais elle avait permis une réelle prise de conscience. Pour cette nouvelle édition qui ouvre ses portes en ce 2 juillet, les thèmes ont été choisis une nouvelle fois avec minutie et audace.
Il y aura donc trois tables rondes cette année :

· sur le thème de **la transparence** d'abord : il faut briser l'omerta sur l'argent dans les métiers de la création audiovisuelle. Il ne s'agit pas ici d'un débat à la mode, mais la transparence est la mère de toutes les batailles pour faire monter en puissance la qualité des œuvres, et notamment des fictions françaises : que ce soit en matière de devis, de coûts de fabrication, dans les modes de commandes des diffuseurs avec qui les recettes doivent être partagées équitablement comme le veulent les nouveaux décrets ; transparence également dans les relations avec les auteurs, à qui il faut bien sûr rendre des comptes, car il en va de la qualité de l'écriture et des scénarios. Bref, tous ont à y gagner. Un débat pour unir donc, autour de convictions, par exemple que l'époque du « vivons heureux, vivons cachés » des producteurs est révolue, mais aussi qu'il faut créer des bonnes pratiques avec l'aide du CNC pour tisser des liens de solidarité plus forts entre scénaristes, réalisateurs et producteurs.

· Sur la **représentation des diversités** ensuite, un débat qui s'inspire des discussions de l'an passé sur la place des femmes à la télévision. Le constat s'annonce clair : il y a encore du chemin à faire, comme le montreront notamment les chiffres du CSA dévoilés par Mémona Hintermann-Afféjee qui guideront la réflexion. C'est aux scénaristes, réalisateurs et producteurs d'initier ces sujets, d'alerter sur un certain retard français et de proposer des solutions concrètes, pour avancer ensemble. Jean-François Boyer insiste au passage sur le rôle essentiel du réalisateur de télévision qui crée l'émotion collective, apporte un style et un vrai point de vue d'auteur.

· Enfin sur **l'exception culturelle**, durement attaquée à l'échelle européenne et internationale, mais qui fonde la qualité de la télévision française, tout comme le droit d'auteur inventé par Beaumarchais et l'ensemble des dispositifs administratifs existants, menacés par la modernité. Seront notamment très attendues les interventions de Julia Reda, députée européenne, et de Thierry Jadot, président de l'Institut Montaigne et auteur du rapport « Rallumer la Télévision ».

Jean-François Boyer remercie bien sûr Public Sénat et son nouveau Président Emmanuel Kessler, tous les partenaires de la manifestation, les équipes de l'APA, et tout particulièrement Rémy Pflimlin, de France Télévisions. Il évoque enfin 2016 : l'an prochain, la 13e journée de la création TV se déroulera à Paris, car Série Series a pris de l'ampleur et de l'autonomie, mais aussi parce que le concept va être amené à évoluer.
Enfin et en guise de conclusion, il cite deux talents : un scénariste d'abord, Marc Herpoux (*Les Témoins*) qui parle de « la nécessité de mettre de la verticalité dans un monde qui repose sur l'Audimat ». En clair, la recherche de l'audience reste en effet indispensable, mais il faut inventer un nouveau modèle, et avec une seule obsession : tirer la fiction française vers le haut de gamme, comme l'a très bien réussi notre industrie du dessin animé depuis plus de vingt ans. Un réalisateur enfin, Philippe Triboit, qui déclarait : « en télévision, le succès, c'est comme le soleil, ça réchauffe tout le monde ! » ■

© ceciledellerier.com

EMMANUEL KESSLER
PRÉSIDENT DE PUBLIC SÉNAT

EMMANUEL KESSLER, président de la chaîne depuis tout juste un mois, se dit à son tour honoré d'être présent à cette 12e journée de la création TV. Dans la continuité de ses prédécesseurs, il est bien sûr très fier d'y associer Public Sénat, fidèle depuis longtemps à ce rendez-vous.
Il sait toute la richesse des métiers de l'audiovisuel, le rôle culturel, économique et citoyen qu'ils jouent de par la diversité même des productions proposées – documentaires et/ou fictions – qui nous distraient bien sûr, mais bien au-delà, nous interpellent sur tous les grands débats qui traversent notre société.
En cette période de profonde mutation et de doute, il invite à dépasser les craintes et à agir au quotidien pour toujours « créer », car c'est la réponse la plus efficace à toutes les interrogations. Public Sénat, chaîne d'information politique et parlementaire, chaîne de décryptage et de prise de distance, chaîne d'ouverture à la réflexion et de promotion des valeurs démocratiques et citoyennes, continuera également de jouer activement son rôle, dans le prolongement de ce qui fait l'identité et la modernité du Sénat.
Public Sénat met notamment en œuvre, depuis des années, une programmation de documentaires à la fois riche et diversifiée, à laquelle il tient et qu'il continuera de promouvoir ; entre 60 et 70 seront diffusés cette année, dont une part importante d'inédits, et Emmanuel Kessler prend ici l'engagement de maintenir la part du budget consacré auxdits documentaires pendant toute la durée de son mandat, malgré la contrainte financière qui sera imposée par le prochain contrat d'objectifs et de moyens. Si Emmanuel Kessler est conscient que la contribution de Public Sénat à l'écosystème reste modeste – 0,5 % à peine du budget des documentaires de France Télévisions –, ceci n'empêche pas d'avoir sa propre marque de fabrique et de donner leur chance à ceux qui n'auraient pu être produits autrement. Il veut d'ailleurs ici rendre hommage à Gilles Leclerc grâce à qui ont notamment été produits *Voyage en Barbarie* (qui a reçu le prix Albert Londres), ou encore *Vieillir à l'ombre* (sur la vie des détenus âgés, et qui sera primé ce soir dans le cadre du festival Écrans Publics).
À l'écoute, il invite, pour clore son propos, à tout simplement « travailler ensemble ». ■

© ceciliecellerier.com

CATHERINE MORIN-DESAILLY
PRÉSIDENTE DE LA COMMISSION CULTURE, DE L'ÉDUCATION ET DE LA COMMUNICATION DU SÉNAT

CATHERINE MORIN-DESAILLY participe pour la deuxième fois à cette journée de la création, et c'est pour elle un honneur comme un plaisir sincère. Ce rendez-vous est en effet devenu incontournable, d'emblée soutenu par le Sénat qui continuera de le faire, car il permet des réflexions utiles entre professionnels du secteur de la création et responsables publics. Elle salue les trois thèmes de travail retenus pour cette journée qui illustrent bien les enjeux auxquels tous sont confrontés, chacun à son niveau de responsabilités. Elle espère que ces débats éclaireront les décisions à venir.

Car il y a des décisions à prendre, et il nous faut regarder « plus loin que la frontière de nos difficultés actuelles ». Nous sommes en effet en train de gâcher une grande chance de la France, notre politique de l'audiovisuel manquant à la fois de cohérence, de vision et de volonté. L'agenda du secteur de l'audiovisuel a notamment été tenu en haleine depuis des mois par la question de la nomination du nouveau président de France Télévisions, qui devait marquer un changement de cap, un renouvellement de pratiques d'un autre âge, vers une plus grande indépendance ; or rien n'en a été, la seule nouveauté ayant été d'avoir fait perdre des mois précieux aux équipes.

Quoi qu'il en soit, il est temps de permettre à France Télévisions de poursuivre son évolution et de jouer son rôle structurant dans le processus de production et de création. La situation actuelle n'est guère satisfaisante : au fil des ans le service public a perdu la maîtrise de sa politique de production pour se limiter à un rôle de financeur qui montre aujourd'hui ses limites. Alors qu'elles devraient être des références au niveau international et participer au rayonnement de la culture française, les productions du service public manquent encore d'innovation et d'audace, alors même que nous ne manquons ni des talents ni de la créativité nécessaire pour atteindre ces objectifs.

Une politique de l'audiovisuel se doit d'élever le niveau, de favoriser l'émergence de véritables talents et de rechercher le succès, y compris au-delà des frontières. La mission d'information et de contrôle conduite par le Sénat depuis six mois sur le financement de l'audiovisuel public, question au cœur de la réflexion sur la création audiovisuelle, rendra ses conclusions en septembre. Bien sûr, l'idée de modifier les rapports entre producteurs et éditeurs de programmes soulève le débat, passionné et peu consensuel. Mais on ne peut plus se contenter d'envier les productions de la BBC : il faut faire en sorte de les égaler.

L'avenir de l'audiovisuel dépendra de la qualité des contenus. Chacun a pris conscience – notamment depuis l'arrivée de Netflix – que le téléspectateur était maître de ses choix. Aussi, les chaînes qui ne seront pas capables de démontrer leur valeur ajoutée comme leur différence ne tiendront pas.

Il y a aussi des enjeux technologiques forts. Le Sénat examine notamment la proposition de loi sur le 2e dividende numérique, dans le but d'adapter les normes de diffusion pour permettre à un maximum de chaînes de passer à la haute définition, alors même que d'autres pays en sont déjà à la ultrahaute définition. L'Europe ne fait donc certes pas la course en tête, nos acteurs étant trop petits, formatés pour le marché national ; et cela est vrai des éditeurs de programmes comme des producteurs. Or il faut l'émergence de quelques grands champions français et/ou de taille européenne si l'on veut conserver notre exception culturelle et notre place dans la création, ce qui ne va nullement à l'encontre du pluralisme.

Donner la priorité au développement de l'audiovisuel, pour en faire un secteur en forte croissance et pourvoyeur d'emplois, suppose donc :

· de garantir les ressources de la télévision publique dans le temps, ce qui implique une réforme solide de la contribution à l'audiovisuel public (ex-redevance) ; des propositions seront faites dans ce sens à la rentrée.

· De respecter aussi le modèle économique des chaînes privées, ce qui signifie que la publicité devra être limitée sur les chaînes du service public.

· Que le régime juridique de la production évolue pour favoriser le développement de programmes pouvant avoir un avenir à l'international. En ce sens, le décret du 27 avril dernier ne correspond pas tout à fait à la volonté du législateur, et Catherine Morin-Desailly s'inquiète de voir venir l'acte 2 prévoyant une augmentation de la part de la production dépendante. Elle souhaite que le gouvernement mène une concertation sans tabou sur ce sujet.

· Enfin que les chaînes de la TNT concourent elles aussi à la création, car telle est aussi leur vocation ; le Sénat s'est mobilisé sur ce point, et continuera de faire respecter l'esprit de la loi.

Quant à la gouvernance du secteur de l'audiovisuel et au rôle du CSA, Catherine Morin-Desailly estime notamment que le moment approche de faire le bilan de la réforme du 15 novembre 2013 qui a considérablement renforcé l'emprise du CSA au détriment du rôle d'actionnaire de l'État. Elle évoque aussi, à propos du passage de la MPEG-2 à la MPEG-4, l'insuffisance du plan d'accompagnement du gouvernement et les risques du calendrier, or le Sénat sera attentif à ce que les diffuseurs ne soient pas affaiblis par cette nouveauté et veillera à préserver l'ensemble de la filière.

Pour conclure, Catherine Morin-Desailly affiche sa vision ambitieuse du secteur de l'audiovisuel, auquel elle est profondément attachée.

Elle évoque le rôle que chacune de ses composantes doit y jouer, en complémentarité. Déçue par les orientations qui sont données actuellement, elle ne saurait que trop conseiller à chacun, ici présent, de se saisir de toutes les problématiques dont il est question, de création bien sûr, mais aussi industrielles, techniques, et juridiques, car c'est ainsi que l'on pourra envisager des évolutions favorables, pour le bénéfice de tous, des professionnels aux concitoyens. ■

TABLE RONDE N° 1
AUDIOVISUEL, TRANSPARENCE ET BONNES PRATIQUES

INTERVENANTS
Sophie Deschamps, scénariste et présidente SACD
Stéphane Eveillard, directeur des opérations de la fiction TF1
Stéphane Le Bars, délégué général USPA et SPFA
Vincent Leclercq, directeur de l'audiovisuel, CNC
Luc Martin-Gousset, producteur Point du Jour, président commission TV Procirep
Anne Rambach, scénariste, présidente Guilde Française des Scénaristes
Irad Sachs, directeur Général, Compagnie des phares et balises
Christian Vion, secrétaire général et directeur général adjoint en charge de la production et des moyens des antennes, Groupe France Télévisions

ANIMÉ PAR
Hélène Risser, journaliste, Public Sénat

© cecilecelleriercc.com

LA MISE EN PLACE DES PROBLÉMATIQUES

Le CNC est à l'origine de ce sujet de débat qui occupe depuis plusieurs mois l'ensemble de la profession - sociétés d'auteurs, producteurs et diffuseurs – concernant les mesures à prendre pour accroître la transparence des devis de production et des répartitions des recettes de l'audiovisuel. La crise et la révolution numérique contraignent l'ensemble des créateurs de l'audiovisuel à revoir leurs pratiques. La ministre de la Culture et de la Communication, Fleur Pellerin, demande plus de transparence : est-ce à dire qu'il y a trop d'opacité ?
Vincent Leclercq précise que depuis deux mois, un groupe d'une trentaine de personnes – auteurs, réalisateurs, producteurs, diffuseurs, membres du CNC, du Ministère de la Culture... – réfléchit à la manière de bien poser les problématiques. À ce jour, on peut dire que les pièces du puzzle ont été rassemblées, et retenir cinq grands enjeux :
- mieux définir la notion de coûts directs, et aller vers un devis de production unique.
- Repenser les taux forfaitaires associés à ces coûts directs : les chaînes pensent que c'est suffisant, tandis les producteurs estiment que les pourcentages actuels ne leur permettent pas de couvrir leurs charges et d'assurer le développement des œuvres.
- Chaînes et producteurs s'opposent aussi sur la question du crédit d'impôt, qui représente plus de 70 M€, un outil de financement majeur donc. À quoi sert-il ? Doit-il rentrer dans le financement de l'œuvre ou aller aux sociétés ?
- Mettre le développement des œuvres au cœur du processus de financement. La plupart des grands succès ont en effet bénéficié de ressources dès l'origine, au stade de l'écriture.
- Et revoir enfin la répartition des recettes.

LA POSITION DU PRODUCTEUR : NOUS SOMMES TRANSPARENTS, MAIS PAS LES AUTRES !

Avant d'évoquer les marges et l'accès aux recettes, Irad Sachs estime qu'il faut parler de couverture des frais de structure : 5 à 10 % de frais généraux, c'est insuffisant ! Les producteurs communiquent toutes pièces utiles, moult certifications de commissaires aux comptes, au CNC, au Fisc, aux URSSAF... Les producteurs sont plus transparents que leurs interlocuteurs, dont le CNC lui-même qui doit d'ailleurs toujours préciser un certain nombre de règles par écrit – le SPI (syndicat des producteurs indépendants) le presse depuis quatre ans sur ce point –, en particulier sur la question du compte automatique. À l'inverse, le manque de transparence concerne les diffuseurs et certaines filiales de distribution, sur les modes de sélection et les commandes notamment. Et il vise aussi les sociétés d'auteurs.
Stéphane Le Bars partage en grande partie ces observations. Le débat posé à travers la question de la transparence est évidemment indispensable, il touche à des questions centrales de l'économie du secteur audiovisuel, et il faut donc saluer ces négociations initiées par la Ministre de la Culture. Le modèle économique de production est très mal compris, l'on connait le peu d'appétence des Français sur les questions économiques et d'entreprise en général, or il est temps de changer. Les discussions sur l'imputation des frais généraux touchent directement à la question centrale de la structuration même des entreprises de production audiovisuelles, en particulier au recours à l'intermittence. Les diffuseurs bloquent sur ce point, acceptant mal l'instruction fiscale liée au crédit d'impôt, ce qui conduit en effet à des devis différents. Mais il ressort au fond des deux premiers mois d'échanges qu'il n'y a pas réellement débat sur la transparence des producteurs, globalement irréprochables. La vraie question résidera dans le partage de la recette...
Le principe de transparence est notamment un fondamental à la Procirep, indique Luc Martin-Gousset, organisme exemplaire sur ce point, qui existe depuis 1992 et distribue 25 % de la part producteur des remontées de la copie privée ; soit 9 M€ distribués à la création chaque année, sans jamais être contesté dans ses décisions. Et cette transparence repose à son sens sur trois éléments principaux : la publicité (des décisions publiques et argumentées sont prises en la matière), le débat contradictoire (via une commission dont les membres sont renouvelés tous les trois ans) et le contrôle (assuré par une commission exécutive et une commission télé).

© cecilecelleriercc.com

LA RÉPONSE DU DIFFUSEUR, TRANSPARENCE ÉCONOMIQUE, MAIS AUSSI DES MODES DE COOPÉRATION, ET FINANCEMENT DU DÉVELOPPEMENT EN AMONT

Christian Vion a bien écouté le discours introductif de Catherine Morin-Desailly, et tout comme elle, il croit en la politique publique, spécialement dans le domaine de l'audiovisuel. Cela confère évidemment une responsabilité collective, dont celle de France Télévisions. La transparence est certes incontournable dans l'optique de la nécessaire réforme de la redevance : puisque la politique publique passe par de l'argent public, denrée de plus en plus rare – redevance, aides du CNC, crédit d'impôt –, il faut bien faire le jour sur ces aspects économiques.
Mais au-delà, il en va aussi des modes de coopération : il faut de la transparence non seulement a posteriori sur ce point, mais aussi a priori, communiquer l'ensemble des engagements, les listes des œuvres... Mieux connaître l'économie de production permet notamment à un diffuseur d'ajuster son investissement en fonction des projets, de bien gérer son entreprise et d'assurer un volume d'activité avec des enveloppes budgétaires qui ne vont pas en augmentant.
À propos du crédit d'impôt, Christian Vion peut comprendre certaines réticences, car l'exigence de transparence appelle un lourd travail, pas forcément le plus agréable, non négociable cependant, et audits à l'appui. Alors, seulement, il pourra y avoir des discussions et accords sur les coûts de production et les recettes d'exploitation.
Christian Vion est enfin convaincu de l'importance de financer le développement des œuvres et il évoque à cet égard la « charte du développement » négociée avec les producteurs et les auteurs. À cette occasion, France Télévisions a par exemple accepté de financer davantage la phase 2 (c.-à-d. au bout de 2 scénarii, une étape financée désormais à 75 %, et non plus à 50 %). Tous ont à y gagner.
Irad Sachs souhaite réagir en saluant le fait qu'on puisse passer une convention de développement avec une chaîne, mais il insiste sur l'importance de financer le développement en amont, de tous ces projets qui ne verront pas forcément le jour, notamment via le crédit d'impôt. Il note aussi que contrairement à France Télévisions, TF1 n'a pas signé de convention sur des normes de frais généraux, mais procède par le gré à gré. Il y a de très nombreux producteurs, constate-t-il, et c'est en l'occurrence une chance pour les diffuseurs qui peuvent dès lors faire jouer la concurrence. Se rendre dépendants de groupements de producteurs plus forts, créer un marché oligopolistique plutôt que de conserver la multitude qui caractérise le marché concurrentiel ne lui paraît pas très opportun.
Stéphane Eveillard rebondit sur ce point en se félicitant en l'occurrence de la diversité des producteurs avec lesquels travaille précisément TF1. Il constate une ouverture de plus en plus large de la chaîne à de nouveaux acteurs. Et après tout, si certains producteurs se regroupent, c'est leur affaire, pas celle du diffuseur. TF1 a avant tout le souci de développer les meilleurs projets possible, destinés à avoir le plus grand succès. Quant au gré à gré, TF1 recherche simplement le meilleur équilibre possible entre les différentes parties, surtout entre producteur et diffuseur. Car faut-il redire que le modèle économique pour la fiction est très déficitaire ? Ce n'est qu'avec un souci de visibilité en amont comme au moment de la livraison et l'exploitation des œuvres, en vue du partage équitable de recettes, que la situation s'améliorera.

LES PETITS ONT-ILS LES MOYENS DE LA TRANSPARENCE ?

Vincent Leclercq ne nie pas qu'il puisse être plus difficile pour un petit producteur d'assumer la certification des comptes, qui pèse logiquement plus lourd sur les petits budgets que sur les gros : mais la transparence doit bien être la règle pour tous. Quoi qu'il en soit, plutôt que de chercher par exemple à négocier la marge des commissaires aux comptes, il faudrait déjà penser à éditer des comptes homogènes pour tous, CNC, chaînes, crédit d'impôt : là se situe la vraie marge de manœuvre.
Irad Sachs ne trouve pas, quant à lui, qu'il soit particulièrement difficile d'être transparent sur les comptes de production, nonobstant la taille de la structure d'ailleurs. Pour des raisons techniques, la question se pose davantage en ce qui concerne les comptes d'exploitation.
Christian Vion ajoute que si les audits de production sont globalement satisfaisants et intéressants, les audits d'exploitation laissent souvent à désirer, faisant même parfois ressortir des situations ubuesques et qui posent de sérieuses questions. Des progrès sur ce point seraient bienvenus, comme un moyen de réinvestissement pour les éditeurs de programmes, et d'aller vers une plus grande équité pour les auteurs.

LA VOIX DES AUTEURS, IL FAUT INVESTIR DANS L'ÉCRITURE...

Comptes, finances, argent, toujours... Il n'est que question d'enjeux économiques dans ce débat, et Sophie Deschamps intervient alors pour rappeler que la transparence doit surtout concerner les auteurs, car ce sont bien leurs œuvres que l'on porte à l'écran ! Pour commencer, si les producteurs étaient aussi transparents que la SACD – comme l'a d'ailleurs confirmé la Cour des Comptes –, le monde irait mieux !
Les études de la SACD démontrent que les auteurs ne reçoivent quasiment jamais leur rémunération

© cecilecellerier.com

proportionnelle, post-exploitation. Il y a une carence manifeste de remontées, d'argent comme d'information, et c'est vrai aussi bien en fiction qu'en animation.
La transparence est bien sûr hautement nécessaire, poursuit Sophie Deschamps. Or le projet de loi de création, architecture et patrimoine, s'il contient des dispositions en la matière pour le cinéma, ne parle pas de la télévision : il faut que la télé aussi intègre ce champ législatif.
Stéphane Le Bars réagit, soulignant que contrairement au cinéma, il y a des audits multiples dans l'audiovisuel. En outre, le cinéma rémunère souvent ses talents après amortissement des œuvres, ce qui n'est pas le cas à la télé qui « paie rubis sur l'ongle ». Bref, on ne peut pas tout à fait comparer les situations.
Sophie Deschamps salue l'avancée qu'est la charte de développement, qui permet que les projets soient optionnés avant d'être présentés aux chaînes, mais il faut aussi de la transparence au niveau des commandes, en termes d'analyse post-diffusion, et dans les relations diffuseurs-auteurs. Des réunions sur les séries devraient notamment donner lieu à des notes claires – comme le font la plupart des autres pays –, qui font aujourd'hui cruellement défaut en France et serviraient de repères.
Quid du documentaire ? Sur ce point, Sophie Descamps rappelle que « la SACD, c'est les séries », et qu'on est ici dans un festival de séries télé. C'est dans ce domaine qu'il y a une marche importante à franchir, ce qui n'est évidemment pas incompatible avec le fait de conserver la multitude des genres : unitaire, documentaire. On ne se contenterait certes pas de séries, mais c'est aujourd'hui un moteur essentiel, qui ne peut fonctionner dans l'opacité.
Anne Rambach partage la position de Sophie Deschamps. La fiction française est confrontée à un enjeu de survie, face aux multiples concurrences, israélienne, anglaise, scandinave… Notre propre public a pris le goût de ces fictions de qualité et il faut s'inscrire dans cet élan qualitatif. Les auteurs veulent participer pleinement de ce bon en avant pour reconquérir le public, notamment les jeunes. Au moment où les budgets sont en berne, il n'est pas anormal qu'on se crispe sur les arbitrages financiers à rendre. La transparence peut nous aider, elle est une manière de faire ce que l'on doit collectivement faire, alors que l'opacité est un moyen de défendre son pré carré. Et c'est en l'occurrence surtout vers l'écriture que les efforts doivent se tourner : l'acte ultime, pour un scénariste, qui est d'écrire une série aujourd'hui, est trop peu rémunéré. Il faut des chiffres clairs, les dépenses d'écriture ne peuvent être agglomérées avec les dépenses logistiques, et mettre en place une grille de minima serait notamment une bonne piste.
Enfin, Sophie Deschamps se fait au passage le porte-parole des réalisateurs dont les conditions de rémunération ne sont guère plus brillantes, ayant considérablement baissé en moyenne. Et pour conclure, invoquant la paix faite à la SACD entre scénaristes et réalisateurs qui a changé la vie de tous, elle engage à ce que de pareils termes de réconciliation soient trouvés entre producteurs et diffuseurs.

SUR LA REMONTÉE DES RECETTES ET LES VENTES À L'INTERNATIONAL…

Sur ce sujet véritablement politique et sensible, récurrent dans le débat, Stéphane Le Bars fait remarquer qu'on a accepté, en France, de collectiviser les recettes à travers la SACD qui gère donc l'essentiel des flux financiers de la fiction française. Les seules autres recettes qui pourraient entrer dans l'assiette sont celles provenant d'une stratégie à l'international, or il est vrai que la fiction française n'a pas brillé jusqu'alors par sa capacité à se vendre à l'étranger.
Christian Vion souhaite rappeler pour sa part que France Télévisons investit 400 M€ par an dans la création, tandis que les recettes sont d'environ 1 M€, dont l'essentiel provient d'ailleurs de coproductions vieilles d'une dizaine d'années. Développer les financements internationaux est certes une bonne voie pour relancer la machine à recettes, et il convient de noter que l'exportation représente d'ailleurs déjà chaque année 180 M€, dont 40 M€ de préfinancement et 140 M€ de ventes.
Vincent Leclercq évoque quant à lui l'initiative heureuse de l'ARECOA, plateforme indépendante pour la remontée des recettes qui s'est en l'occurrence sabordée hier, mais peut-être pour renaître sous une autre forme ? Une piste à suivre…
Depuis la salle, Raphaëlle Mathieu, déléguée générale du syndicat des distributeurs de programmes, dont elle aurait d'ailleurs aimé qu'ils soient à la tribune aujourd'hui, intervient pour attirer l'attention sur le rôle que continueront de jouer les distributeurs dans les négociations, notamment en matière de répartition des recettes. Partenaires forts, présents et pragmatiques, leur rôle n'est en outre pas que pécuniaire, mais ils peuvent aussi être une vigie utile, notamment dans l'appréciation de ce qui se fait à l'international en matière de développement des programmes.

EN GUISE DE CONCLUSION, LA QUESTION DES REMONTÉES DE RECETTES ET DU RÉINVESTISSEMENT DANS LA CRÉATION DE DEMAIN

La question est adressée en conclusion aux diffuseurs présents, TF1 et FranceTV
Pour Stéphane Eveillard, la remontée de recettes est la juste rémunération - négociée il y a quelques années avec les syndicats de producteurs notamment - d'investissements lourds réalisés par les diffuseurs. En aucun cas, l'objectif n'est de réinvestir des recettes qui sont elles-mêmes un retour sur investissement. Il faut réfléchir et poser les curseurs au bon niveau pour que chacun puisse vivre, développer et proposer les fictions de demain.
Le point de vue du groupe France TV est un peu différent, souligne Christian Vion : La Création originale représente la part la plus importante des coûts de grille. L'objectif de Francetv est d'investir dans ces programmes de Création. Mais si FranceTV est favorable au principe, les remontées de recettes représentent aujourd'hui seulement 4/100e des investissements annuels. Si ces remontées de recettes augmentaient, FranceTV pourrait réinvestir ces sommes. ■

JOURNÉE DE L'APA
INTERVENTION OFFICIELLE

© cecilecellerier.com

LAURENT VALLET
PRÉSIDENT DE L'INA

L'INA (Institut national de l'Audiovisuel) fête cette année ses quarante ans. Si l'Institut a pour première mission de collecter, sauvegarder, numériser, restaurer et valoriser les archives de la radio et de la télévision françaises, il assure également deux autres rôles : la formation et la production. L'INA forme chaque année des professionnels autour, notamment, de l'écriture et de la réalisation de documentaires ou de fictions. Depuis 2010, l'INA propose des formations spécifiques dédiées aux nouvelles écritures qui connaissent un succès croissant. Depuis sa création, l'Institut a également produit et coproduit des contenus audiovisuels (environ une soixantaine de documentaires par an) et s'associe à de nombreux projets via son fonds d'archives qu'il peut proposer aux auteurs et réalisateurs. Fort de son expérience dans les nouvelles technologies, la recherche, l'expérimentation et la valorisation de contenus sur tous supports, l'INA propose en outre depuis quelques années aux producteurs de soutenir des projets transmedia innovants et ambitieux. À ce titre, l'Institut a lancé en janvier dernier un appel à projets. Sur les 65 projets soumis, trois ont été choisis : The Enemy, Pigeons & Dragons et Beatbox. Ils seront bientôt disponibles sur différents supports. L'INA entend poursuivre cette expérience l'année prochaine. En conclusion de sa présentation, Laurent Vallet invite donc les producteurs à soumettre à l'Institut leurs projets les plus innovants. ■

TABLE RONDE N° 2
« APARTHEID SOCIAL » À LA TÉLÉ : LA TÉLÉVISION REFLÈTE-T-ELLE LES DIVERSITÉS FRANÇAISES DANS LEUR ENSEMBLE ?

INTERVENANTS
Laurence Bachman, productrice, Barjac Productions
Hélène Camouilly, directrice déléguée à ladiversité dans les programmes, France Télévisions
Gilles Galud, producteur et directeur général, Studio +
Bibiane Godfroid, membre de la Commission images de la diversité du CNC, Ppésidente des filiales de production audiovisuelle du Groupe M6
Mémona Hintermann-Afféjee, membre du CSA, présidente de l'Observatoire de la diversité du CSA
Pierre Langlais, journaliste Télérama, association des critiques de séries
Marie-France Malonga, sociologue des médias
Christophe Nick, producteur, Yami2 Productions
Julie Salmon, scénariste, animatrice du blog « High Concept »
Philippe Triboit, réalisateur et scénariste (*Un Village Français, Engrenages…*)

ANIMÉ PAR
Véronique Mounier, journaliste

© cecilecellerier.com

Nos programmes audiovisuels – séries, documentaires, unitaires – reflètent-ils l'ensemble des diversités sociales, culturelles, ethniques et religieuses de notre société ? Quel constat peut-on dresser aujourd'hui en France ?

INTRODUCTION AU DÉBAT DE SOCIÉTÉ PAR LA PRÉSENTATION DE L'ÉTUDE RÉALISÉE PAR LE CSA SOMMES-NOUS SUR LA BONNE VOIE ? DES PROGRÈS QUALITATIFS RESTENT À FAIRE, IL FAUT VARIER LES REPRÉSENTATIONS, ALLER CONTRE LES STÉRÉOTYPES

Mémona Hintermann-Afféjee introduit ce débat par la présentation du baromètre de la diversité – vague 2014 du CSA. Elle remercie vivement Jean-François Boyer d'avoir inscrit ce thème de discussion au nombre des rendez-vous de la 12e journée de la création de l'APA, et est heureuse d'annoncer au passage que le CSA organisera en octobre prochain le premier colloque jamais initié en France par un régulateur de l'audiovisuel sur « notre diversité ». Car il s'agit là d'un enjeu fondamental de notre société. Le pouvoir de l'image n'est plus à prouver, aussi faire en sorte que toutes les composantes soient justement représentées, c'est éviter la radicalisation qui trop souvent menace, c'est faire de la prévention sociale. Or, les écrans projettent encore aujourd'hui une image de la société française trop décalée par rapport à la réalité. Quand verrons-nous, en France, « des héros qui sauvent » issus de minorités ? Quand verrons-nous une femme noire, avocate, puissante et bagarreuse ? Gérons-nous correctement la diversité et sommes-nous en progrès ?
Marie-France Malonga veut en tout cas y croire. Elle estime qu'il y a eu une évolution notable en 15 ans, « les écrans se sont colorés ». Mais si les chiffres – i.e. le volet quantitatif – sont plus satisfaisants, il reste certainement des progrès à faire en termes qualitatifs. Car l'on continue de nous montrer trop de stéréotypes, quand il faudrait aller contre eux. Alors pourquoi ne le faisons-nous pas ? Pourquoi avons-nous des craintes politiques ou idéologiques ? Quels sont nos freins ?
Il est essentiel pourtant de varier les représentations et de s'interroger sur ce que l'on met derrière le « positif » et le « négatif » dans telle ou telle représentation. Par exemple, faire apparaitre quelqu'un issu des minorités ethnoraciales en champion de sport de combat, est ce-positif ? Oui a priori car c'est un champion, mais le terrain sur lequel il exerce sa victoire reste le sport, la simple expression de son corps : N'y a-t-il pas là du négatif sous le positif ?

LES SÉRIES COMMUNAUTAIRES…

Laurence Bachman confirme que la situation s'est améliorée, mais on revient de loin ! Il ne faut donc pas se gargariser. Nous sommes encore à des lieues de certains pays où sont produites notamment des séries communautaires assumées, souvent des formats de 26' qui nous racontent la société simplement, par le rire et l'apprentissage de l'émotion. L'exemple de la série *Empire* est ici cité, sorte de « Dallas du R'n'B » qui rencontre un énorme succès aux États-Unis. La série

© cecilecellerier.com

communautaire est d'ailleurs devenue un genre incontournable outre-Atlantique : séries latino, WASP, black… Alors pourquoi traiter d'un sujet communautaire semble-t-il si compliqué chez nous ?
Bibiane Godfroid confirme notre résistance à assumer ce genre de programmes, alors même que la population est manifestement prête, estime-t-elle. Mais les auteurs ont peur, parfois. M6 avait notamment un projet de série autour d'une famille musulmane « bien intégrée », mais craignait par là même de faire une série « trop lisse ». Les séries de ce type paraissent souvent problématiques, pour les producteurs et les diffuseurs.

DE L'IMPORTANCE D'ARRIVER À UNE FORME DE BANALITÉ…

Marie-France Malonga soupçonne ici une peur d'aller à l'encontre de l'idéologie républicaine. Pourtant, écrire, produire et diffuser une série communautaire ne devrait pas être appréhendé comme un problème. On devrait même avoir déjà atteint une forme de banalisation des représentations sociales en France, et ce n'est certes pas le stade actuel. La différence culturelle devrait être un « non-sujet ».

ET D'ASSUMER SES RESPONSABILITÉS…

Et pourtant, au-delà du genre de la série communautaire, il existe bien des contre-exemples, intervient Hélène Camouilly, qui démontrent que nos représentations sont en train d'évoluer, favorablement. Elle cite *Le vagabond de la baie de Somme, Chérif, Candice Renoir,* ou encore *Duel au soleil.* Le mouvement est amorcé. D'ailleurs, le libellé même « d'apartheid social à la télévision » lui paraît très contestable, manifestement volontairement provocateur.

DE LA QUALITÉ DES CASTINGS

Pierre Langlais aimerait quant à lui que l'on parle surtout d'histoires, au-delà des différences, de narration et d'intimité des personnages, car c'est essentiel en matière de création audiovisuelle. Des personnages forts, d'où qu'ils viennent et où qu'ils aillent. Mais puisqu'il faut bien « distinguer », alors il invite au moins à prendre conscience de l'importance des castings. Les séries télé sortent des acteurs de l'ombre, or si les castings étaient plus audacieux, si l'on dépassait les crispations pour donner leur chance à tous, cela résoudrait bien des soucis et des questions qui animent déjà ce débat. Marie-France Malonga confirme d'ailleurs que les comédiens issus des minorités existent et n'attendent que cela, tandis

© cecilecellerier.com

que Laurence Bachman évoque pour sa part un filtre social « empêchant », qui fait que trop nombreux sont encore ceux qui ne peuvent avoir accès à la formation et aux écoles de théâtre/cinéma.

NE SOYONS PAS DUPES, MAIS REGARDONS LA RÉALITÉ BIEN EN FACE

Christophe Nick s'étonne alors que l'on stigmatise autant le débat autour de la couleur. En effet, à La Roche-sur-Yon, la préfecture « la plus blanche de France », les problèmes de délinquance sont tout aussi criants qu'à Argenteuil, « la banlieue à karcheriser » ! Il invite à penser à certains documentaires efficaces et qui nous montrent la société telle qu'elle est, bourrée de stéréotypes, *Homos la haine* notamment. Il fait par suite observer que le parterre de ce théâtre – où l'on vient réfléchir à la représentation de la diversité dans notre pays avant de savourer de bons dîners au château – n'est pas du tout représentatif de la société française ! Plus généralement, il lui semble que les diffuseurs répondent malheureusement trop souvent à des pulsions et des peurs, ce faisant les encouragent, et c'est ainsi que se perpétuent les crispations. Bref, soyons donc honnêtes, notre télévision ne ressemble pas à la France !

DE LA QUALITÉ DES CONTENUS AVANT TOUT

Philipe Triboit, au-delà de la question des différences physiques, et en sa qualité de scénariste et réalisateur, insiste à son tour sur l'importance de travailler sur la qualité des contenus, des histoires, sur la complexité des personnages, sur le désir de dire la vérité des situations. Il évoque, pour illustrer ce propos, la série d'Abdel Raouf Dafri *La Commune*, une série très violente à l'égard des minorités, et cependant adorée par celle-ci. Il faut rappeler aussi que le documentaire fait appel à la réalité, tandis que la fiction fait appel à des inconscients collectifs et à des symboles, tout un arsenal de narration. Sur la question du casting, il convient qu'il n'est pas difficile de trouver des acteurs de tous horizons si on le veut vraiment, mais notre système coûte cher, à la différence du système du stand-up notamment, très pratiqué aux États-Unis ; l'on pourrait faire des progrès sur ce point. Enfin, évoquer les États-Unis l'amène à des considérations d'ordre économique et de pouvoir de classes. Jusqu'en 1970, il n'y avait là-bas aucune série noire-américaine, ni de cinéma noir-américain. Cela n'apparait qu'à partir du moment où commence à poindre une bourgeoisie noire. En d'autres mots, et même si le modèle américain n'est pas reproductible chez nous, l'on peut s'accorder à noter que la représentation de telle ou telle catégorie de population est fortement proportionnelle à son poids économique.

DES HISTOIRES POUR MIEUX SE COMPRENDRE

Pierre Langlais se réfère de nouveau à *Empire*, expliquant que la recette du succès ne tient pas tellement ici au fait que c'est une série communautaire, il n'y voit là qu'un sous-texte. Ce qui lui paraît plus important, c'est que cette série raconte une histoire intime, à laquelle le public croit. La richesse de la série est justement de dépasser le communautarisme. Bibiane Godfroid en est pour partie d'accord, mais il n'est pas inutile cependant de raconter des histoires spécifiques, faites « pour mieux se comprendre ». Les fictions sont en effet le meilleur moyen de comprendre les différences, et sur ce point elles accusent un retard sur le

© cecilecellierier.com

cinéma. *Case départ* ou *Les Chtis* sont des films résolument communautaires. La fiction devrait également jouer ce rôle d'intermédiaire, ce rôle pédagogique qui fait avancer la société.

FAIRE CONFIANCE AUX AUTEURS

Rebondissant sur le devoir des auteurs d'écrire de vraies belles histoires et des scénarios de qualité, Julie Salmon ajoute qu'il faut en outre leur faire confiance pour leur capacité à s'adapter et traiter tous sujets, quelles que soient leurs origines. Lee Daniels, le showrunner d'*Empire*, confiait que cela l'agaçait quand des blancs écrivaient sur les noirs, et cependant, paradoxalement, sa communauté le critique vivement quand c'est lui qui s'en charge. Et Spielberg n'est pas allé interviewer des martiens pour réaliser *E.T.* Il n'est donc pas nécessaire d'être « du cru » pour être légitime ; c'est aussi un élément fort à garder en mémoire dans l'exercice de création.

QUID DES JEUNES ET LA TÉLÉ ? FAUT-IL POUVOIR S'IDENTIFIER POUR MIEUX REGARDER ?

Gilles Galud alerte : l'âge moyen du téléspectateur de fiction sur France 3 est de 63 ans, il est de 59 ans sur France 2 et d'un peu plus de 55 ans sur TF1. Et si les jeunes ont ainsi déserté le petit écran, c'est tout simplement parce que rien n'est écrit spécifiquement pour eux. Les 15-35 ans ne regardent plus la télé, et quand ils le font, c'est rarement des programmes français. Studio + a précisément pour vocation à récupérer ces cibles délaissées, à combler les manques, en proposant en l'espèce des séries digitales premium, en français, anglais ou espagnol (la diversité est évidente sur ce point de linguistique). Et avec la préférence accordée notamment aux formats courts, 10 x 10', peut-être 10 x 8', voire idéalement 10 x 26', un format malheureusement trop peu abordé en France.
Hélène Camouilly le confirme. Les jeunes veulent des programmes adaptés, mais ils veulent aussi un accompagnement par de l'offre digitale.
La série *Clash* est notamment évoquée par Laurence Bachman comme exemple d'une série a priori ciblée vers les ados, mais qui n'a pas su trouver son public. Série trash inspirée d'un programme anglais, censée être intergénérationnelle, elle n'a séduit ni les adolescents, ni leurs parents. Car c'était peut-être sans compter avec le fait que les jeunes ne veulent pas partager ce genre de sujets intimes – premiers rapports amoureux, premiers joints… – avec leurs parents. C'est à se demander alors qui écrit les séries en France !
De là à conclure qu'il faut à tout prix pouvoir « s'identifier » pour aimer une série télévisée… Marie-France Malonga veut bien concéder que cela puisse y contribuer, mais elle note que l'on peut fort heureusement s'identifier à des gens très différents. Et vu de l'autre côté de l'écran, le fait d'être, par exemple, un scénariste issu d'une minorité, ne dédouane pas du risque de reproduire des stéréotypes.

LA RÉACTION DU PUBLIC : TROIS VOIX S'ÉLÈVENT DANS LA SALLE

Catherine Jean-Joseph Sentuc a rejoint la Maison du théâtre et de la danse d'Epinay et la commune qui l'a vue naître pour y former de jeunes comédiens. Elle y fait vivre l'école de ses rêves et de l'égalité des chances. Elle constate que très vite, trop vite dans ce débat, a surgi la question du communautarisme. Or la diversité est toujours « paranoïsée », parce que la société n'est pas valorisée pour ce qu'elle est vraiment. La société reste trop divisée. Il faut se poser les vraies questions, faire bouger les curseurs, bousculer les inconscients, notamment par une vraie représentation des diversités à la télévision, car tel est bien son pouvoir.
Philippe Niang, scénariste et réalisateur français, bout littéralement sur son siège. Il intervient en citant d'abord Jules Ferry : « les races supérieures ont un droit vis-à-vis des races inférieures […] elles ont un devoir de civiliser les races inférieures ». Il lui semble qu'on perpétue, en France, cette parole de Jules Ferry, chantre de la République, tirée de son discours du 28 juillet 1885. Plus avant, il ne voit pas, lui non plus, de réelle représentation de la diversité de notre société dans cette salle, pas plus que sur la scène de ce théâtre d'ailleurs ; avant que Christophe Nick ne l'invite précisément à venir prendre sa place, comme pour colorer davantage la tribune. Et pourtant, la force de l'école de peinture française au début du XXe siècle ne vient-elle pas des Espagnols, Miró, Picasso… La diversité est essentielle, la diversité de l'imaginaire n'a pas de prix. Les Anglais font des séries avec des « Paki », et cela marche très bien. Alors qu'attendons-nous ? Une jeune productrice, Laurence Lascary – DACP i.e. « De l'Autre Côté du Périph' » – déplore à son tour que les jeunes se détournent des écrans, faute de programmes pour eux, et invoque, en France, un sérieux problème d'endogamie. Le manque de diversité est aussi la conséquence immédiate de ce phénomène, particulièrement présent dans le monde de l'audiovisuel : les séries sont tout bonnement impénétrables si l'on n'est pas déjà dans le sérail, alors comment faire partant de là ?
Et elle revient aussi sur la notion de responsabilité citoyenne : la télé forme le psychisme, il serait temps de mieux s'en rendre compte et d'agir en conséquence, de proposer d'autres rêves d'avenir à la jeunesse, notamment aux minorités. L'on accède aujourd'hui plus vite à la connaissance par la télé que par l'école, confirme au passage Marie-France Malonga qui rêve d'une société française moins misérabiliste, et qui ne pointe pas sans cesse les différences perceptibles, car nous avons tous une différence visible.

EN GUISE DE CONCLUSION : UN DÉBAT SENSIBLE, DES AVIS PARTAGÉS, À QUAND LA CONCORDE ?

Le débat a été passionnel. Le débat se termine avec une note d'espoir en images, la bande-annonce du documentaire « En quête d'identité(s) » de Elie Séonnet et Floryd Mbakata. Diffusé sur Public Sénat à la rentrée prochaine, ce film suit le voyage de 15 jeunes lycéens d'Evry partis à Montréal dans le but d'appréhender comment se vit là-bas la diversité. ■

© cecilecellierier.com

OLIVIER SCHRAMECK
PRÉSIDENT DU CONSEIL SUPÉRIEUR DE L'AUDIOVISUEL

MESDAMES, MESSIEURS les Sénateurs,
Mesdames les Députés européennes,
Monsieur le Président,
Mesdames, Messieurs,
Chers amis,
Je suis ravi de vous retrouver, pour la troisième année consécutive, aux Journées de la création organisées par l'association des producteurs audiovisuels. Merci à son Président, cher Jean-François, pour cette invitation. Avec constance et enthousiasme, vous avez noué des liens étroits avec le Conseil supérieur de l'audiovisuel, comme vient encore de l'illustrer la participation de Mémona Hintermann-Afféjee à la table ronde sur la diversité. La participation régulière du Conseil à vos Journées est la marque de notre attachement profond à la création et à tous ceux qui contribuent à sa richesse. Scénaristes, auteurs, réalisateurs, compositeurs, techniciens, producteurs, diffuseurs, distributeurs, vous cultivez notre imaginaire et nos connaissances.
La prise en considération de vos intérêts s'est traduite concrètement dans le fonctionnement du Conseil. Par l'association plus systématique de vos représentants à nos mécanismes de régulation tout d'abord. Je pense aux consultations engagées en cas de demande, par les chaînes, de modification de leur convention ayant un impact sur le financement de la création. Je pense aussi aux auditions organisées en cas de demandes de changement de contrôle de ces sociétés, ou encore aux échanges en amont des avis qui concernent vos secteurs d'activité.
Faire une place à part entière aux créateurs a également été une préoccupation majeure de notre réorganisation interne. Lors du renouvellement du collège en janvier dernier, nous avons réuni dans un groupe de travail unique, sous la présidence experte de Francine Mariani-Ducray, les enjeux liés à la création, la production audiovisuelle et cinématographique, la musique et l'évolution des programmes. En outre, la réorganisation récente des services du CSA a été l'occasion de mieux identifier les missions primordiales de la direction des programmes. En son sein, les départements « Création et musique », « programmation et obligations de diffusion » ou encore « secteur public » seront vos interlocuteurs naturels.
Enfin, j'y reviendrai, à l'occasion de l'avis que nous avons rendu le 2 décembre 2014 sur la modification des décrets production, nous avons entendu assumer pleinement notre rôle de régulateur du secteur audiovisuel dans son ensemble : nous avons non seulement pris en compte les intérêts et les préoccupations des éditeurs mais aussi ceux de tous les acteurs de la chaîne de valeur de la création dont la vitalité est essentielle au rayonnement de notre culture.

Notre rôle, comme celui des pouvoirs publics, est bien de promouvoir cette vitalité créative, source de richesse culturelle et de développement économique.
L'inventivité de notre tissu de créateurs, foisonnant, s'exprime sous des formes variées tels la fiction, le documentaire, l'animation, le spectacle vivant. Parmi ces genres pluriels, la Journée de la création accorde une place particulière à la fiction, avec le festival « Séries Séries » dont c'est la 4ème édition. Le Conseil en fait de même dans ses études, comme celle publiée en septembre dernier sur le renouveau de la stratégie éditoriale des chaînes en matière de fiction.
Nos constats invitent à l'optimisme. La fiction audiovisuelle occupe une place de choix dans les grilles de programmes mais aussi dans les audiences qui confirment en 2014 l'embellie de la fiction française. Le palmarès des dix meilleures audiences de fiction comporte désormais une majorité d'œuvres françaises. Le poids relatif des fictions américaines continue de reculer, laissant augurer de la fin d'une exception française – et pour une fois, personne ne s'en plaindra ! La fiction est redevenue attractive pour l'ensemble des talents français, de l'écriture jusqu'à la production et les conditions semblent réunies pour envisager de nombreux succès futurs.
Au-delà de l'audience générée, les fictions originales sont un enjeu clé de la relation au public. Source de notoriété pour les chaînes dont elles expriment la ligne éditoriale, elles sont un moteur d'abonnement pour les services payants. Elles contribuent largement à la croissance des nouveaux usages de la télévision de rattrapage et de la vidéo à la demande. Elles n'échappent plus au développement de l'interactivité, qui confère au téléspectateur un rôle plus actif, notamment grâce au second écran. On voit même certains personnages de séries acquérir une existence propre sur les réseaux sociaux, permettant de maintenir le lien avec le téléspectateur entre deux épisodes.

© cecilecellierter.com

Des défis restent à relever dans cette relation au public : je pense ainsi à l'enjeu essentiel que constitue la conquête d'un public jeune, en particulier les 15-34 ans. Ils perçoivent moins positivement la qualité des fictions françaises, selon notre baromètre de la qualité des programmes. Vous le savez mieux que quiconque, le meilleur moyen d'attirer ces générations de téléspectateurs c'est bien l'audace créative, le renouvellement des thèmes, des formats et des codes.
Dans cette recherche d'une création innovante, la représentation des composantes de la société française ne doit pas être perçue comme un frein ni comme un risque. Ressembler pour rassembler, c'est l'esprit d'une fiction dans laquelle tous peuvent se retrouver et se reconnaître.
Vos débats de ce matin y ont été largement consacrés. Les résultats mitigés du dernier baromètre du CSA ont été présentés judicieusement par Mémona Hintermann-Afféjee. Conformément à la démarche, chère au Conseil, d'association la plus large des partenaires concernés, les producteurs ont été auditionnés sur ce sujet. Nous avons également réuni les chaînes de télévision le 28 mai dernier pour évoquer la nécessité de renforcer leurs engagements. Nous nous retrouverons le 6 octobre prochain au CSA, à l'occasion d'un colloque consacré à la diversité. Nous y illustrerons avec vous les talents de la création au service de la diversité, comme vous illustrez aujourd'hui la diversité des talents au service de la création.
Enfin, cette attractivité des productions françaises auprès du public ne peut plus aujourd'hui se concevoir sans leur succès sur les marchés étrangers. Les performances des programmes audiovisuels français à l'exportation, soutenues en particulier par l'animation, sont encourageantes.
Soucieux de promouvoir ce développement de la filière en France comme à l'international, le Conseil a réaffirmé dans son avis du 2 décembre dernier l'importance économique de ce secteur, en termes d'emplois et de création de valeur. Afin de donner une vision d'ensemble de cette industrie et un visage à l'entrepreneuriat, nous avons décidé, à l'initiative bienvenue de Nathalie Sonnac, de lancer une nouvelle étude, avec l'appui de Nicolas Curien et de Francine Mariani-Ducray. Elle est destinée à dresser un état de lieux de l'économie de la production audiovisuelle et des entreprises qui la composent. Elle a vocation à devenir un instrument de référence pour la réflexion économique sur votre activité.
Cette observation de la structuration des entreprises de production nous a conduits, dans le même avis, à relativiser la critique de la fragmentation du tissu productif. La question n'est pas pour nous de savoir si les sociétés indépendantes sont trop ou pas assez nombreuses. Seul importe de préserver l'équilibre dynamique des relations économiques entre acteurs et leur capacité à contribuer au développement et au renouvellement de la création.
A cet égard, nous constatons que des pôles de production émergent, bien que ceux-ci demeurent de taille inférieure aux plus grands groupes européens. Ces expériences de mutualisation des dépenses structurelles et en recherche et développement, à travers l'adossement de sociétés de production, sont probantes. Elles permettent d'accompagner les sociétés de taille moins importante dans leurs projets. Elles sont également bénéfiques pour conforter les choix des diffuseurs et encourager leurs investissements.

La relation entre éditeurs et producteurs a été au cœur des débats qui ont conduit à l'adoption du décret du 27 avril 2015. Par l'avis qu'il a rendu sur le projet de décret, le Conseil a pris ses responsabilités, en particulier sur la question des droits secondaires et des mandats de commercialisation. Il l'a fait aussi en demandant que la réflexion se poursuive par un deuxième temps de la réforme.
Tout en saluant l'intéressement des diffuseurs à l'exploitation des œuvres qu'ils financent, le Conseil a réaffirmé le rôle central du producteur délégué. C'est lui qui assume la prise de risque initiale et la responsabilité de la réalisation de l'œuvre.
Le Conseil a également pris en compte l'importance croissante des revenus tirés de la distribution des programmes dans leur financement. Il en a tiré toutes les conséquences pour que le producteur se voie naturellement confier les mandats de commercialisation dès lors qu'il dispose d'une capacité de distribution ou qu'il a conclu un accord avec une entreprise de distribution.
Veiller aux équilibres, c'est également encourager le recours aux discussions interprofessionnelles, j'y ai souvent insisté. Le Conseil va intégrer, dans les conventions des chaînes, des dispositions relatives aux conditions équitables, transparentes et non discriminatoires de négociation de ces mandats. Il le fera en prenant en compte les accords conclus entre diffuseurs et organisations professionnelles.
Il nous faut maintenant réfléchir collectivement à la manière d'appréhender et d'évaluer l'ensemble des curseurs sur lesquels repose le régime actuel de contribution à la production d'œuvres audiovisuelles : le taux de recours à la production indépendante ; celui de la détention capitalistique de l'entreprise de production par l'éditeur de services ; l'étendue et la durée des droits ; les mandats de commercialisation ; le niveau d'obligations des services non hertziens. Ces derniers subissent la concurrence accrue des opérateurs étrangers et des éditeurs de services audiovisuels à la demande. J'ai eu récemment l'occasion, lors du colloque de l'Access, de manifester notre intérêt quant à un rapprochement des régimes juridiques de la télévision payante et de la vidéo à la demande par abonnement, tant les usages de ces services et leurs modèles économiques convergent.
S'agissant précisément des services à la demande, le Conseil avait suggéré, dès 2013, une réforme comportant la possibilité d'une mutualisation des obligations entre services linéaires et non-linéaires. Afin d'affiner ses propositions, le Conseil a lancé dernièrement une évaluation du décret SMAD. Elle permettra de mesurer l'efficacité du texte en matière d'exposition et de visionnage des œuvres, mais aussi de soutien à la production audiovisuelle et cinématographique. Par ailleurs, la procédure de déclaration en ligne de ces services mise en place en début d'année sera utile à leur recensement et à l'analyse de leurs catalogues.
Enfin, la réflexion engagée devra accorder une place particulière au service public, tant celle qu'il occupe dans le financement de la création et dans l'exposition de programmes innovants et de qualité auprès du public est fondamentale. Dans son bilan quadriennal des résultats de la société France Télévisions, le Conseil a souligné le maintien d'un important investissement en faveur de la création et les développements numériques. Résultats de ces efforts, les bonnes audiences des fictions diffusées par France Télévisions au premier semestre 2015 sont le fait du diffuseur public comme des sociétés de production.
Le bilan formulait ensuite des recommandations pour l'avenir, en invitant à davantage de renouvellement et d'innovation, notamment dans la fiction, et en préconisant une plus grande ambition en matière de programmes culturels, trop souvent relégués à des horaires tardifs. Je sais l'attention que vous portez à une création plus audacieuse, qu'il s'agisse des genres et des sujets traités, de la manière de les traiter mais aussi des formats pour lesquels France Télévisions doit jouer un rôle moteur.

Comme à chaque changement de présidence, l'avenir qui se dessine pour France Télévisions soulève nécessairement des interrogations au sein de la profession.
Les orientations formulées par la future présidente Delphine Ernotte dans son projet stratégique sont essentielles, qu'il s'agisse de l'innovation dans les programmes afin de toucher tous les publics ou de la conclusion d'un pacte de refondation avec la production française.

Accompagner les réformes nécessaires aux évolutions des usages, des technologies et des acteurs, le Conseil s'y attache également au niveau européen. Il veille, au sein du réseau des régulateurs européens de l'audiovisuels (l'ERGA) à l'adaptation de la directive sur les services de médias audiovisuels aux évolutions numériques.
Des propositions seront formulées d'ici la fin de l'année, dans le cadre de l'examen mené par la Commission européenne. L'accélération du calendrier de cette réforme laisse à penser, comme le suggère le titre de votre table ronde de l'après-midi, que l'année 2015 pourrait amorcer un « big bang institutionnel ». Je suis heureux de constater la convergence des positions des pouvoirs publics, des auteurs, des producteurs et des diffuseurs lorsqu'il s'agit de développer l'accès aux programmes pour le public européen, tout en garantissant la diversité des œuvres et l'environnement économique favorable au financement de la création.
A cet égard, les préoccupations du Conseil au sein de l'ERGA portent notamment sur un élargissement de la directive aux nouveaux acteurs audiovisuels numériques que sont les plateformes de distribution. Il s'agit d'affirmer leur rôle dans l'exposition des œuvres et leur positionnement dans la chaîne de valeur de la création.
Nos préoccupations portent également, cette fois au titre de la compétence territoriale au sein d'un groupe de travail présidé par le directeur général du CSA, sur la nécessité de lutter contre la tentation de s'établir dans un autre Etat membre pour échapper aux règles nationales plus strictes. Nous réfléchissons à une harmonisation par le haut des législations nationales ou à l'introduction, au moins partielle, du principe du pays de destination.

© cecilecellierter.com

Ces débats rejoignent ceux en cours sur la territorialisation des droits d'auteur dont le principe a pu être présenté, à tort, comme un frein excessif à la construction du marché unique numérique, alors qu'elle n'est qu'une forme d'organisation de ce marché. On voit d'ailleurs que cette structuration n'a en rien entravé l'émergence d'acteurs numériques de dimension mondiale.
Une question déterminante se pose. Comment faciliter l'accès aux œuvres tout en garantissant les conditions de leur financement et donc de leur qualité dans leur diversité ? Les réflexions à propos d'un marché unique numérique ne doivent pas estomper la spécificité des cultures, en lien avec leurs territoires. Les créations reposent sur un terreau linguistique et socioculturel qui fait la richesse des productions et leur lien intime avec le public. Celui-ci ne s'y trompe pas qui, alors que les marchés et les biens se mondialisent, affirme son goût pour des productions nationales.
Soyez assurés de notre détermination à développer une ambition nationale et européenne pour la création, au service des professionnels comme du public, et toujours à vos côtés. ■

PRÉSENTATION DU BAROMÈTRE 2015 DE LA CRÉATION TV

© cecilleceller.com

BENOÎT DANARD
DIRECTEUR DES ÉTUDES ET DE LA PROSPECTIVE DU CNC

LE CNC a réalisé, en collaboration avec l'APA, un baromètre sur les évolutions du secteur audiovisuel, sur l'année écoulée, tant en matière de production que de consommation.
En introduction, Benoît Danard expose les chiffres de l'année au regard des 10 dernières années qui a connu une explosion sans précédent de l'offre télévisuelle. Le volume des programmes diffusés sur les chaînes hertziennes terrestres a été multiplié par deux entre 2005 et 2014. En parallèle, le volume horaire de la production audiovisuelle soutenue par le CNC a augmenté de 24 % sur la même période. Le nombre d'heures produites est en croissance de 25 % pour le documentaire, alors qu'il diminue de 11 % pour la fiction et de 3 % pour l'animation. La contribution des chaînes de la TNT à la production audiovisuelle demeure très inférieure à leur poids en termes d'audience et sur le marché publicitaire. En effet, en 2014, si les chaînes de la TNT représentent 25 % de l'audience de la télévision et 36 % des investissements publicitaires bruts à la télévision, elles représentent moins de 4 % des investissements de l'ensemble des chaînes dans la production audiovisuelle aidée par le CNC. Par ailleurs, les investissements dans les programmes de stocks des chaînes de la TNT sont en baisse depuis deux années consécutives.
La consommation de télévision en France avait diminué en France en 2013. Cette tendance à la baisse se confirme en 2014. La durée d'écoute de la télévision diminue de 5 minutes par rapport à l'année précédente pour l'ensemble du public (individus âgés de 4 ans et plus) pour s'établir à 3h41 par jour en moyenne. Elle est en baisse de 12 minutes pour les ménagères de 15 à 49 ans, de 11 minutes chez les 4-14 ans et de 8 minutes chez les 15-49 ans toutes cibles confondues. Ces baisses peuvent s'expliquer par la multiplication des nouveaux usages. En effet, la consommation de la télévision de manière délinéarisée et notamment en télévision de rattrapage explose. Ainsi, en 2014, 33 % des internautes âgés de 15 ans et plus déclarent avoir déjà payé pour regarder des programmes en SVOD, contre 31 % en 2013. En parallèle, 72 % des internautes interrogés en 2014 déclarent avoir regardé des programmes en télévision de rattrapage au cours des 12 derniers mois, contre 68,9 % en 2013. Si le chiffre d'affaires reste encore modeste (de l'ordre de 80 M€), il a augmenté d'environ un tiers entre 2013 et 2014. On estime à 3 milliards le nombre de vidéos vues en télévision de rattrapage en 2014. Par ailleurs, on peut noter que 6 % des 15 ans et plus regardent quotidiennement la télévision sur un autre écran (ordinateur, téléphone mobile, tablette) ou en rattrapage sur un téléviseur pour une durée moyenne de 1h47.
En 2014, le volume de fiction produite diminue de 4 % par rapport à 2013 et s'élève à 748 heures pour des devis de 717 M€. L'investissement des chaînes nationales gratuites dans la production de fiction est en baisse de 3 % et s'établit à 435 M€. Dans le même temps, les chaînes publiques nationales ont diminué leur apport financier de 0,7 %, à 279 M€. L'investissement des chaînes privées nationales gratuites recule de 8 %, à 155 M€. La participation des chaînes de la TNT à la production de fiction diminue de 9 %, à 8 M€ en 2014. L'investissement des chaînes payantes est en baisse de 2 %, à 47 M€. Le groupe France Télévisions demeure le premier investisseur dans la production de fiction (53 % des apports de l'ensemble des chaînes). Il est suivi par le groupe TF1 (25 %), le groupe Canal + (8 %), le groupe M6 (6 %) et Arte (5 %). Le baromètre propose cette année une analyse de la production de séries en fonction de leur ancienneté. On constate qu'en 2014, près des trois quarts du volume de production de séries sont réalisés par des séries lancées il y a moins de 5 ans. Les nouvelles séries représentent environ 24 % du volume de production total des séries.
En 2014, le nombre de soirées dédiées à la fiction française augmente de 13 par rapport à 2013, alors que l'offre de fiction étrangère diminue de 39. L'offre est en baisse de 15 soirées pour la fiction européenne non-française et de 11 soirées pour la fiction américaine. Si l'offre de fiction en première partie de soirée est majoritairement française sur France 2 et France 3, elle est américaine sur TF1, Canal + et surtout sur M6 où elle représente plus de 94 % des programmes. L'offre sur Arte est majoritairement européenne (non-française).
Le cœur du public bat majoritairement pour la fiction ! Elle est le genre le plus consommé sur les chaînes nationales gratuites. En 2014, elle représente 24 % de la consommation des téléspectateurs âgés de 4 ans et plus sur l'ensemble de la journée sur les chaînes nationales gratuites. En parallèle, la fiction totalise 24 % des vidéos vues en télévision de rattrapage. La part d'audience de la fiction française a fortement progressé puisqu'elle représente, sur l'ensemble de la journée, 61 des 100 meilleures audiences de fiction en 2014 (contre 37 en 2013). Cette tendance se confirme au premier semestre 2015. On note par ailleurs que la part d'audience des fictions françaises diffusées en prime time est supérieure à celle des fictions américaines sur TF1, France 3, M6 et Canal +.
En 2014, le volume de production de documentaires aidés par le CNC s'établit à 2 590 heures. Il diminue de 16 % par rapport à 2013. En 2014, l'investissement des chaînes nationales gratuites dans la production de documentaires est en baisse de 16 % par rapport à 2013, à 164 M€. Les chaînes publiques nationales diminuent leur apport financier de 15 %, à 134 M€. L'investissement des chaînes privées nationales gratuites est en baisse de 19 %, à 30 M€. La participation des chaînes de la TNT à la production de documentaire diminue de 17 %, à 15 M€ en 2014. L'investissement des chaînes payantes recule de 14 %, à 30 M€.
La production d'animation varie fortement d'une année à l'autre. En 2014, son volume s'élève à 260 heures (soit une diminution de 20 % par rapport à 2013). En 2014, l'offre d'animation diffusée sur les six chaînes nationales historiques est majoritairement composée de programmes français (42 % du volume horaire total). On peut noter qu'en Grande-Bretagne, l'animation anglaise ne représente que 33 % de l'offre. En Italie, les programmes d'animation locaux ne représentent que 9 % de l'offre. En France, en 2014, l'investissement des chaînes nationales gratuites dans la production d'animation est en baisse de 18 % par rapport à 2013, à 39 M€. Les chaînes publiques nationales augmentent leur apport financier de 8 %, à 29 M€. L'investissement des chaînes privées nationales gratuites est en baisse de 52 %, à 10 M€. La participation des chaînes de la TNT à la production d'animation augmente de 51 %, à 4 M€. Enfin, l'investissement des chaînes payantes recule de 19 %, à 7 M€. ■

© cecilleceller.com

TABLE RONDE N° 3
L'AUDIOVISUEL EN 2015, LE BIG BANG INSTITUTIONNEL

INTERVENANTS
Martin Ajdari, directeur des médias et des industries culturelles, ministère de la Culture et de la Communication
Thomas Anargyros, président de l'USPA
David Assouline, vice-président commission culture, éducation et communication, Sénat
Thierry Jadot, PDG Dentsu Aegis Network France, auteur du rapport « Rallumer la Télévision » pour l'Institut Montaigne
Constance Le Grip, députée européenne d'Ile de France (Les Républicains)
Julia Reda, députée européenne, Parti Pirate Européen
Pascal Rogard, directeur général SACD
Juliette Prissard, déléguée générale SPI

ANIMÉ PAR
Guy Lagache, directeur des magazines et de l'information D8

© cecilecellerier.com

La Commission européenne a fait de la réforme du droit d'auteur l'une de ses priorités pour 2015. Avec la révolution numérique, de nombreuses voix se font entendre pour repenser complètement le système français des obligations et l'ensemble de l'exception culturelle, notamment sur les questions du droit d'auteur, de la régulation et de la fiscalité.

LE DROIT D'AUTEUR EN EUROPE : VERS UNE HARMONISATION ?

Guy Lagache ouvre cette troisième table ronde en abordant une question qui a littéralement mis le feu dans le milieu de l'audiovisuel ces derniers mois : la question du droit d'auteur. « Sommes nous face à la destruction progressive de l'exception culturelle française ? » D'ici à la fin de l'année, une grande réforme devrait être proposée par la Commission européenne. Elle devrait s'appuyer, notamment, sur un rapport très controversé rédigé au mois de janvier par Julia Reda, eurodéputée et membre du Parti Pirate. Dans ce rapport, Julia Reda propose de changer un certain nombre de règles du droit d'auteur pour faciliter aux citoyens européens l'accès aux œuvres, dans un monde ouvert. À la sortie de son rapport, Julia Reda a été traitée de tous les noms en France. Certains ont dit que ce rapport était « immonde ». D'autres, ici présents dans la salle, on dit qu'elle voulait la destruction de la propriété intellectuelle.
Julia Reda ne s'attendait pas à susciter de telles réactions. Réactions qui, rappelle-t-elle, ont été pour la plupart formulées avant même la publication de son rapport. Elle est convaincue que les réactions les plus extrêmes sont liées à son passé au sein du Parti Pirate. Cela étant dit, le 16 juin dernier, la commission juridique du Parlement européen a adopté une version amendée du rapport.

LE RAPPORT REDA AU CENTRE DE LA POLÉMIQUE

Julia Reda est invitée à exposer les grandes lignes de son projet de réforme du droit d'auteur.
Parmi les principales propositions formulées par Julia Reda, on peut souligner la volonté d'harmoniser les durées de protection des droits dans toute l'Union Européenne, sans excéder la durée de 50 ans post-mortem prévue par la convention de Berne (actuellement le droit européen pousse la protection de base à 70 ans après la mort de l'auteur). Le rapport préconise que l'exception de caricature, de parodie et de pastiche doit s'appliquer quelle que soit la finalité du détournement. Julia Reda soutient le « droit au panorama », c'est-à-dire la possibilité de diffuser des photos et affirme un droit au prêt de livres numérisés par les bibliothèques, quelle que soit le lieu d'accès. Enfin, le rapport propose d'harmoniser les régimes et critères pour l'exception de copie privée et la rémunération correspondante.
Pascal Rogard ne peut s'empêcher de faire remarquer que Julia Reda a mis beaucoup d'eau dans son vin. Dans la première version de son rapport, elle voulait rendre obligatoires les 21 exceptions (aujourd'hui facultatives) prévues dans la directive sur le droit d'auteur. Elle voulait, par ailleurs, interdire toute rémunération de ces exceptions. Cette première version proposait également de mettre en place un titre européen du droit d'auteur (se substituant donc aux droits nationaux). Il y était également question d'harmoniser les critères de rémunération de la copie privée afin de définir le préjudice, ce qui correspond, force est de le souligner, aux demandes des grands groupes comme Apple. Enfin, le rapport prévoyait, comme souligné précédemment, de réduire à 50 ans la durée du droit d'auteur.
L'Europe jusqu'à présent, rappelle Pascal Rogard, s'est vécue comme une terre de création. Jacques Delors et Jack Lang, grands défenseurs de l'exception culturelle, avaient adopté un principe simple selon lequel le droit d'auteur devait être harmonisé sur la base de l'auteur le plus favorisé. Or, la proposition de Julia Reda favorise le consommateur au détriment de l'auteur. Enfin, Pascal Rogard rappelle que ce rapport purement idéologique a été réalisé en seulement deux mois, alors qu'il aurait mérité au moins une année complète de réflexion pour cerner toutes les particularités du droit d'auteur dans chacun des États membres.
Sur ce dernier point, Julia Reda tient à rappeler qu'elle travaille sur ce sujet depuis des années. Elle fait ensuite observer que bien souvent les auteurs et les utilisateurs sont les mêmes personnes. Citant les exemples de la parodie ou de la citation, elle rappelle qu'aucun utilisateur n'a besoin des exceptions en la matière s'il n'est pas avant tout auteur. Lorsqu'ils citent une œuvre, ils le font dans le contexte d'une œuvre dont ils sont eux-mêmes les créateurs. Julia Reda prend ensuite l'exemple d'un réalisateur qui souhaite filmer des bâtiments publics sans l'autorisation de l'architecte et l'inclue dans son film. La liberté de panorama, qui autorise à le faire, n'est pas appliquée dans plusieurs États membres. Or, son rapport souhaitait la rendre obligatoire et donc faciliter le travail de création. Bien souvent, « les limitations ne régulent pas les relations entre auteurs et utilisateurs, mais entre auteurs et auteurs ».
Julia Reda refuse l'allégation selon laquelle elle œuvrerait contre les auteurs. Certaines dispositions dans son premier rapport, qui n'ont malheureusement pas survécu, visaient, bien au contraire, à renforcer leurs droits.

DÉFENDRE LA CULTURE AVANT TOUT.

David Assouline rappelle que ce débat n'est pas nouveau. Depuis le début des années 2000, les discussions portent sur cette distinction que certains voudraient introduire entre le droit à la culture pour le plus grand nombre et le droit de la culture, sous prétexte que le second s'opposerait au premier. C'est un piège. La démocratisation de l'accès à la culture est un objectif tout à fait louable. Mais peut-on réellement affirmer que les créateurs bloquent cet accès, notamment par le droit d'auteur ? David Assouline en doute. Le débat doit dépasser ce clivage simpliste. Car, malheureusement, les défenseurs de l'accès à la culture jouent souvent le jeu des grands groupes, Apple ou Netflix pour ne citer qu'eux. Le rapport de Julia Reda préconise la création d'une licence européenne pour que chacun puisse accéder n'importe où à n'importe quelle œuvre. Mais qui aurait les moyens de se payer une telle licence ? Les grands groupes comme Amazon ou Netflix. Les diffuseurs européens ne disposent pas de tels moyens.
La qualité de la création, souligne David Assouline, constitue un véritable enjeu pour toute la société. Car, la société, rappelle-t-il, va très mal. Elle a besoin de culture, le vecteur par lequel on peut repartager des émotions ou des valeurs communes. « Si l'on casse le droit de la culture, il n'y aura pas de droit à la culture ». Il faut défendre le créateur, faire en sorte qu'il soit rémunéré pour défendre son indépendance et sa liberté de création. Un créateur n'est vraiment libre que s'il est propriétaire de sa création.
C'est pour cette raison que David Assouline continuera de défendre le droit d'auteur à la française. Il n'a pas à s'imposer aux autres pays européens, mais toute harmonisation doit se faire par le haut.
Guy Lagache fait alors observer que le fait d'harmoniser le droit d'auteur, quitte à réduire le champ de l'exception culturelle, aurait permis d'éviter un système à deux vitesses, avec d'un côté les français et de l'autre, tous les autres. Mais la protection et le renforcement du droit d'auteur, comme le souligne Constance Le Grip, « ne sont pas le combat du petit village gaulois contre tous les pays européens ». Ce combat est partagé par une écrasante majorité des députés au Parlement Européen, lesquels se sont retrouvés sur ce principe de défense de la diversité de la création européenne.
L'Europe n'est pas une île. Elle évolue dans un monde globalisé. Un certain nombre de nouveaux acteurs ont émergé récemment sur la scène mondiale. L'Europe se doit de réagir, s'organiser, voire de riposter, pour renforcer sa richesse culturelle. Cela étant dit, Constance Le Grip demeure convaincue qu'il est possible de protéger le droit d'auteur tout en le modernisant. Il faudrait, par exemple, insister sur la nécessité de tout mettre en œuvre pour développer les principes de portabilité et d'interopérabilité. Cette nécessaire modernisation se fera bien évidemment sur le plan technologique, mais également sur celui de la réglementation permettant ainsi de faire en sorte que la frustration dont Julia Reda se fait l'écho ne devienne pas incommensurable. L'Europe doit également affirmer parmi ses priorités la lutte contre le piratage (principe totalement absent de la première version du rapport) et la contrefaçon. Julia Reda estime, sur ce point, que le meilleur moyen pour endiguer le piratage est de développer l'offre légale et faciliter l'achat par le consommateur.
David Assouline estime que, bien évidemment, toutes les innovations technologiques doivent être prises en compte dans le débat. C'est donc, à

© cecilecellerier.com

© ceciliecellerier.com

ce titre, la Directive sur le Commerce électronique qui doit être étudiée et non pas celle sur le droit d'auteur. La portabilité est, avant tout, un problème technique. Thomas Anargyros, pour sa part, n'est pas opposé, par principe, à la modernisation de la problématique du droit d'auteur à l'aune des progrès technologiques. Toutefois, il lui semble qu'il est trop tôt pour le faire. Il souligne qu'avant de réformer le droit d'auteur pour qu'il suive les innovations technologiques, il faut avant tout s'assurer de la protection de la création. « À quoi bon un Internet ouvert, mais sans culture »? La création culturelle est un processus très complexe et le débat, tel qu'il est envisagé aujourd'hui, ne fait que servir les intérêts purement financiers de très grands groupes comme Netflix. Pour Pascal Rogard, le véritable combat qui doit être mené aujourd'hui est celui de la création contre la grande distribution électronique américaine. Or, bien qu'elle s'en défende, il demeure persuadé que les propositions dans le rapport de Julia Reda sont au service de celle-ci. Le marché de la distribution électronique a été pris en main par les grandes entreprises américaines grâce à des pratiques de concurrence déloyale, notamment fiscale. Ce n'est pas par hasard si Netflix a créé une filiale aux Pays-Bas ; Le site de vidéo à la demande a pu ainsi échapper à la fiscalité française qui sert pourtant de soutien à la création.

« RALLUMER LA TÉLÉVISION » : UN RAPPORT TRÈS CONTROVERSÉ.

Au-delà du sujet du droit d'auteur, une question a fait l'objet de débats extrêmement vifs. C'est celle qui concerne toute une série de propositions faites par l'Institut Montaigne pour moderniser l'audiovisuel français dans un rapport intitulé : « rallumer la télévision ». Thierry Jadot, son auteur, explique que ce rapport est né du constat que l'audiovisuel français s'exporte peu, notamment lorsqu'on le compare à la BBC. Le marché français, par le développement non pas tant d'exceptions culturelles que d'exceptions réglementaires, a figé l'écosystème audiovisuel dans un phénomène « de rente où producteurs et diffuseurs ne parviennent pas à travailler ensemble pour proposer leurs créations sur les marchés internationaux. Si l'Angleterre produit aujourd'hui deux fois plus de fiction que la France, elle en exporte dix fois plus ! L'Allemagne produit trois fois plus de programmes audiovisuels avec trois fois moins de sociétés de production que la France. Les acteurs français sont manifestement beaucoup trop petits pour affronter la concurrence internationale.
Parmi les propositions faites par L'Institut Montaigne, Guy Lagache évoque celle de mettre fin à ce que le rapport appelle « la hiérarchie culturelle française ». Cette hiérarchisation veut que seulement un type de programme soit aujourd'hui financé par le CNC. Le rapport propose que tous les genres de programme, y compris de flux, puissent être éligibles aux aides du CNC. Il en résulterait que le CNC devrait, si cette proposition est adoptée, financer la téléréalité. Sur ce point, Thierry Jadot rappelle qu'il n'est pas membre du CNC et qu'il ne lui revient donc pas d'en fixer les règles. Toutefois, il constate que la France n'arrive pas aujourd'hui à exporter ses programmes de flux en dehors de ses frontières alors que l'essentiel des programmes diffusés sur les antennes sont des formats qui ont été développés dans des pays étrangers. La BBC, par exemple, produit « Danse avec les Stars », un programme commercialisé dans plus de 50 pays. Les recettes de ce programme lui rapportent des revenus de diversification qui lui permettent d'investir dans des fictions ou des documentaires (lesquels s'exportent également dans le monde entier).
Le rapport vise la maximisation des recettes de l'ensemble des programmes audiovisuels afin de faciliter leur exportation.
Juliette Prissard est choquée par une telle proposition. Elle rappelle qu'au niveau européen, la dérogation au droit de la concurrence structure l'idée de l'œuvre culturelle. En d'autres termes, la culture justifie les aides d'États que représentent le CNC et les obligations de productions et de diffusions des chaînes. Ouvrir le CNC aux programmes de flux reviendrait à le vider non seulement de son sens, mais surtout de sa légitimité vis-à-vis des pouvoirs publics et de l'Europe. Une telle décision serait, au final, très dommageable. Pour Martin Adjari, la question de la compétitivité des programmes de flux et de divertissement est une question légitime. Il rappelle par ailleurs, que France Télévision et Arte sont financées par la redevance. Les programmes de flux des chaînes publiques contribuent donc aux obligations de service public. Or, le fait de demander au CNC de les financer constitue déjà, à son avis, un véritable contresens.
Le Rapport Montaigne préconise également les consolidations industrielles entre les diffuseurs et les producteurs dans le but de créer des « grands champions audiovisuels ». Aujourd'hui un diffuseur ne peut pas détenir plus de 15 % du capital social d'une société de production. Les rapporteurs proposent que ce pourcentage devienne « moins de 50 % ». Sur ce sujet de l'intégration verticale (qui rejoint d'ailleurs celle des programmes de flux), Thomas Anargyros rappelle, au préalable, que le système audiovisuel français repose sur le fait que les fréquences sont attribuées gratuitement aux opérateurs, lesquels doivent, en échange, investir dans la création. S'agissant des programmes de flux, les diffuseurs français sont absolument libres de déployer la stratégie qu'ils souhaitent. Ils auraient pu acheter des sociétés, créer des programmes et les exporter. Ils ont fait sciemment le choix de se mettre pieds et poings liés auprès de grands producteurs, souvent anglo-saxons, en achetant les formats. Ils avaient toute latitude de faire l'inverse. Ensuite, la réglementation distingue, s'agissant des obligations de production, la production indépendante et dépendante. Pour cette dernière, les diffuseurs peuvent tout à fait faire appel à des sociétés détenues à plus de 15 %. Ils peuvent également créer leurs propres filiales (ils ne s'en sont pas privés) et ils ont la possibilité, sous certaines conditions, d'y faire rentrer des producteurs indépendants. Les diffuseurs étant libres, en la matière, de faire ce qu'ils veulent, Thomas Anargyros se demande ce que cache une proposition comme celle avancée par l'Institut Montaigne. Plus généralement, il estime que les difficultés rencontrées aujourd'hui ne sont pas réglementaires. « La réglementation française n'empêche en rien les programmes de s'exporter et ceci qu'elles que sont leurs origines : indépendante ou dépendante, intégrée ou non ». Peut-être faudrait-il plutôt s'interroger sur la qualité des programmes français.
Martin AJDARI rappelle que les métiers de diffuseur et de producteur sont très différents. L'écriture, l'innovation et la prise de risque relèvent plus d'une activité de producteurs. Dans le même temps, producteurs et diffuseurs partagent un destin économique commun. Il en résulte que les financements devraient s'orienter plus vers les productions françaises que vers des acquisitions de programmes.
David Assouline, pour sa part, n'est pas convaincu que la création de grands groupes permettra de développer la diversité et la qualité de la création. « Ne pourrait-on pas favoriser l'unité des forces,

© ceciliecellerier.com

pour peser sur le plan européen et international, sans casser la diversité des acteurs, sans privilégier l'intégration absolue » ? Aujourd'hui, les grands groupes produisent les mêmes programmes sur le même mode culturel. La concentration ne favorise en rien la diversité de ce qui est offert au public. Rien ne justifie, selon lui, « l'absorption des petits par les grands ».
Juliette Prissard tient à souligner que l'intégration verticale préconisée par l'Institut Montaigne témoigne d'une totale méconnaissance du secteur. Les récents succès à l'exportation, rappelle-t-elle, ont été produits par des producteurs indépendants. Le discours ambiant veut qu'on favorise la création de géants audiovisuels et que l'on donne beaucoup plus de droits aux diffuseurs. Dans ce contexte, les producteurs indépendants se sentent directement attaqués. Or, malheureusement, les différents acteurs du débat semblent oublier qu'ils s'adressent à des citoyens et non pas à des consommateurs. Les œuvres audiovisuelles doivent être produites pour rendre un service aux citoyens dans une logique d'offre et non pas uniquement de demande. La logique d'audience ne peut pas être l'unique logique qui prévaut à la création.
Les producteurs et les auteurs sont d'autant plus forts et capables de faire immerger le différent, l'inédit, qu'ils sont éloignés des diffuseurs.
Question de la salle : la consommation culturelle chez les jeunes
Julia Lagrée, journaliste membre de l'ACS prend la parole « à titre personnel » précise t elle et dresse le portrait de la télévision française des trente dernières années. Beaucoup de personnes présentes à cette table ronde semblent vouloir protéger un système qui n'a jamais favorisé la diversité, tout du moins à la télévision. « Pendant ces 30 dernières années, où était la diversité culturelle pour les consommateurs amateurs d'une culture « différente » (Sce Fiction, etc ...) ? Où est-elle encore aujourd'hui ? « Si les citoyens, notamment les plus jeunes, ont accès à une créativité qui les intéresse, c'est grâce à Internet. La véritable question est donc : le système que vous cherchez à protéger est-il parfait pour favoriser la diversité de l'offre culturelle ? Comment l'améliorer pour une diversité de l'offre et pour que tous les créateurs soient dans une certaine sécurité également ?
Pascal Rogard confirme qu'il y a bien un avant et un après-internet et pense qu'il faut faire peser sur les producteurs une obligation d'exploitation encadrée, pour que les œuvres soient disponibles légalement sur internet.
Le droit d'auteur à la française est-il un frein à la diversité ?
David Assouline ne le pense pas. Le problème, selon lui, est essentiellement culturel. La France n'a pas un regard bienveillant sur la jeunesse. Elle doit faire confiance aux jeunes, faciliter leurs parcours et les encourager pour créer. Miser sur un jeune créateur, c'est prendre un risque. La France ne prend plus assez de risques. C'est à nous tous d'accepter de voir ce qui peut changer et bouger.

Julia Reda conclut le débat sur la jeunesse : Les personnes les plus qualifiées pour créer sont les jeunes. « Arrêtons de pointer ces jeunes comme des criminels » car aujourd'hui, la créativité s'exprime par et sur internet. ■

JOURNÉE DE L'APA
INTERVENTION OFFICIELLE

© ceciliecellerier.com

RÉMY PFLIMLIN
PRÉSIDENT-DIRECTEUR GÉNÉRAL
DE FRANCE TÉLÉVISIONS

RÉMY PFLIMLIN profite de l'occasion qui lui est offerte aujourd'hui pour présenter un état de santé du groupe France Télévisions au terme du premier semestre 2015. Deux idées guident Rémy Pflimlin : tout d'abord sur la légitimité de France Télévision, utile à la nation comme l'audiovisuel public l'est à l'europe. Dans ce prolongement, lorsqu'on parle de création et d'indépendance, le lieu qui permet à la création de s'exprimer, c'est le service public. En janvier de cette année, les événements tragiques qui ont frappé le pays ont créé un consensus et mis tout le monde d'accord sur le rôle essentiel que peut et doit jouer la télévision publique. Son utilité s'en est trouvée re-légitimée. Il n'en va pas de même dans toutes les démocraties. Dans certains pays très développés, l'audiovisuel public reste très contesté. Nous devons aujourd'hui aller tous dans le même sens, celui du renforcement de cette utilité. Il s'agit à présent d'un enjeu politique majeur. Et le socle même de France Télévisions en dépend.

Deuxième constat : France Télévisions est solide. En juin, le groupe termine le premier semestre en tête des audiences, une position qu'il a tenue pendant six mois consécutifs, et ceci, grâce à des œuvres originales et des documentaires ambitieux. Mois après mois, le public a répondu présent. Toutefois, dans le monde actuel, la course n'est pas tant celle des audiences que celle des usages et de l'impact sur la société. La relation de France Télévisions avec les téléspectateurs se transforme et se renforce, que se soit dans les offres linéaires ou vis-à-vis de leur demande numérique.

Cette situation encourageante de France Télévisions est-elle due au hasard ? Rémy Pflimlin ne le croit pas. À quelques semaines de transmettre la responsabilité de président de France Télévisions, il s'est livré à un petit exercice de flashback. Il a relu le discours qu'il avait prononcé ici même à Fontainebleau le 5 juillet 2012. Cet exercice lui a permis de revenir sur les cinq questions essentielles auxquelles il avait répondu à l'époque à l'époque. France télévision était-elle en déclin ? Ce sentiment, probablement alimenté par la baisse inexorable des audiences dans la TNT, et sans doute nourri par une morosité française généralisée, était partagé par un grand nombre d'observateurs. Rémy Pflimlin affirmait l'inverse. Son poste d'observation à l'échelle européenne lui permettait de comparer France Télévisions à des situations bien plus difficiles ailleurs.

France Télévisions avait-t-elle réellement une stratégie ? Le groupe avait sans doute sous-estimé la nécessité d'en faire la pédagogie et il se trouvait alors dans une phase nouvelle, appelant davantage d'explication. La stratégie était de construire l'entreprise unique d'une part, et d'autre part de faire échapper la structure à une forme de chaos. Pour ce faire, trois axes éditoriaux ont été développés concomitamment : une information forte et de référence ; une création aimée des téléspectateurs et porteuse de sens pour la nation ; une montée en puissance des compétences numériques pour répondre aux usages.

Le financement de la création était-il menacé ? Rémy Pflimlin réaffirmait sa volonté de préserver son engagement dans la création, alors qu'il n'avait pas encore connaissance des bouleversements budgétaires qui allaient frapper le groupe.

Le manque d'innovation caractérisait-il France Télévisions ? S'il ne contestait pas la nécessité d'aller vers davantage d'innovation, il demandait de la patience et rappelait que le groupe, les producteurs et les créateurs en étaient collectivement responsable.

La fiction sur France 2 était-elle dans une impasse ? Là encore, Rémy Pflimlin réaffirmait le chemin pris vers plus d'innovation et de contemporanéité, mais aussi le temps nécessaire aux équipes de France 2 pour aboutir. Des équipes dont nous connaissons aujourd'hui le travail accompli et qui ont obtenu de vrais résultats, sans jamais trahir l'objectif qu'il avait fixé pour le groupe : rassembler les Français, et non pas exclure certains d'entre eux. Rémy Pflimlin évoquait également la question des budgets et la nécessité d'être économe pour préserver la création.

France Télévisions a maintenant intégré une culture d'économie contrainte. Mais lorsque Rémy Pflimlin prononçait ce discours en juillet 2012, il ignorait que quelques jours plus tard, il allait être convoqué à Matignon pour s'entendre annoncer que France Télévisions devrait mener le plus important plan d'économies de son histoire. Pour atteindre les objectifs que le groupe s'était fixés pour dynamiser, transformer et rassembler l'entreprise et ses équipes, France Télévisons exigeait un management aussi patient qu'opiniâtre. Son action était inscrite dans le long terme.

Car il est des impatiences et des incantations qui peuvent conduire à des résultats catastrophiques.

L'heure est maintenant venue pour France Télévisions de s'engager dans une nouvelle étape. Dans quelques semaines, Delphine Ernotte prendra ses fonctions. Rémy Pflimlin lui adresse publiquement tous ses vœux de réussite. Les vœux sincères d'un amoureux du service public qui ne désire rien de plus que de voir cette entreprise remise sur des rails, continuer à prendre de la vitesse, négocier ses nouveaux virages, inventer ses nouvelles trajectoires.

La Nation a besoin que France Télévisions réussisse dans sa mission, sans doute l'une des plus belles et des plus utiles que les médias français puissent offrir. Rémy Pflimlin est convaincu que les producteurs et les créateurs y contribueront très fortement et très sensiblement. ■

JOURNÉE DE L'APA
CLÔTURE

REMISE DES TITRES PROFESSIONNELS DE SCÉNARISTES DU CEEA

© ceciliecellerier.com

Association à but non lucratif, Le Conservatoire Européen d'Écriture Audiovisuelle se consacre exclusivement à la formation des scénaristes de fiction.

Le CEEA apporte chaque année à la fiction française 12 auteurs scénaristes capables de concevoir et d'écrire des séries TV, des séries d'animation et des films de cinéma. Leur cursus est validé par le titre professionnel de scénariste enregistré au Répertoire National des Certifications Professionnelles.

À l'occasion de la 12e Journée de la Création TV, organisée par l'APA, ce titre a été remis à la promotion 2015 par Anne Landois, scénariste et showrunner et marraine de la promotion.

Cette cérémonie est une reconnaissance du travail de professionnalisation des scénaristes entamé il y a 19 ans par le Conservatoire et ses partenaires.

l'Association pour la Promotion de l'Audiovisuel remercie chaleureusement l'ensemble de ses partenaires

REPLAY

SÉRIE SERIES

L'INTÉGRALITÉ DES ÉTUDES DE CAS EST VISIONNABLE SUR
www.serieseries.fr
(Galeries/Vidéos)

ET SUR NOTRE CHAÎNE DAILYMOTION
www.dailymotion.com/serieseries

RETROUVEZ-NOUS SUR :

APA
ASSOCIATION POUR LA PROMOTION DE L'AUDIOVISUEL
www.action-apa.com

RETROUVEZ L'INTÉGRALITÉ DES DÉBATS SUR
www.publicsenat.fr

SÉRIE SERIES REMERCIE CHALEUREUSEMENT L'ENSEMBLE DES INTERVENANTS, MODÉRATEURS, PARTICIPANTS, BÉNÉVOLES, ÉQUIPES DE SÉRIES ET TOUS SES PARTENAIRES.

Photo Série Series 2015 © Sylvain Bardin et Philippe Cabaret

Actes réalisés par

Onciale

Édition, rédation, multimédia

5, rue Barbette
75003 Paris
T : 01 44 54 55 11
onciale@onciale.fr
Guillaume Neel et Xavier Durand

61 rue Danton
92300 Levallois-Perret
France
T : +33 9 52 10 56 08
contact@kandimari.com
www.kandimari.com