

2 3 4	EDITORIAL ILS PILOTENT SÉRIE SERIES LES SÉRIES, REFLET DE NOTRE SOCIÉT	É?	
8	LES SÉRIES		
10	Flowers (Royaume-Uni)		
13	Valkyrien (Norvège)		
16	The Bonus Family (Suède)		\
18	The Day Will Come (Danemark)		*
20	Downshifters (Finlande)		
22	Kosmo (République tchèque)		
24	Tomorrow I quit (Allemagne)		
26	The Secret (Royaume-Uni)		
29	Marcella (Royaume-Uni)		
30	Skam (Norvège) & #hashtag (Suède)		*
33	Shield 5 (Royaume- Uni)		
36	Studio+ : Amnêsia & TANK (France)	/	1/
38	Tytgat Chocolat (Belgique)	W	
40	The Collection (Royaume-Uni / France)		
42	Monster (Norvège)		
44	Rocco Schiavone (Italie)		*
46	Guyane (France)		
49	Farang (Suède)		+
50	Unité 42 (Belgique)		
51	Foreign Bodies (Royaume-Uni)	•	
52	Before we Die (Suède)		
53	Eden (Allemagne)		
54	Generation B (Belgique)	58	DISCUSSIONS
56	Mayday (Danemark)	60	Masterclass : Lars Blomgren
57	Séances enfants	63	Masterclass : Anaïs Schaaff
		66	Masterclass : Matthew Graham
		69	Masterclass : Jeppe Gjervig Gram
		72	Masterclass : Nathaniel Méchaly
	, ,	74	Regards croisés : Roar Skau Olsen & Niklas Schak
<		76	Débat : identités culturelles et marché international
		80	One Vision : Issaka Sawadogo
4	,/	81	One Vision : Anne Landois & Caroline Proust
1	*	82	One Vision : Tone C. Rønning
/		83	Let's talk about commissioning!
		86	Conclaves des diffuseurs
		87	Les B.A. de Série Series
	**		

SOIRÉES

SÉRIE SERIES, OBSERVATOIRE DES TENDANCES, LIEU D'ÉCHANGES, DE RÉFLEXION ET DE RENCONTRES

Résumé quelques Série Series saison 5, ce sont 3 jours dédiés aux rencontres et projections, 28 séries issues de 12 pays européens présentées par leurs équipes, dont 13 projets encore en développement, et plus de 600 professionnels accrédités. Series a aussi et surtout confirmé sa volonté de cultiver sa différence avec une appétence toute particulière pour la recherche de projets inédits encore en gestation, de nouveaux talents et formats, parce que demain se dessine aujourd'hui.

Les séries TV suscitent aujourd'hui un engouement sans précédent et sont désormais les fictions qui touchent le plus grand nombre d'individus dans le monde. Or, le foisonnement des séries génère une nécessité de plus en plus forte de singularité, de talents, de créativité pour que de nouvelles découvertes émergent et continuent d'interpeler les spectateurs dans un renouvellement des formes.

Avec une passion intacte, Série Series porte ainsi la conviction que la culture naît et s'enrichit de la multiplicité des points de vue et qu'il existe une culture européenne dont l'ADN et la richesse reposent sur une grande diversité créative.



Pour construire et soutenir une Europe des séries, Série Series rassemble les meilleursacteursdelacréation européenne dans un lieu extraordinaire, convivial, et à l'écart de toute autre préoccupation que celle de s'inspirer, d'enrichir leur avenir et celui des spectateurs. Observatoire des tendances, lieu d'échange, de rencontres et de passions, notre manifestation est reconnue pour la qualité de la réflexion qu'elle favorise et l'impact de celle-ci sur les créations à venir.

Cette année Série Series a proposé pour fil rouge le lien entre séries et sociétés. Cette ligne éditoriale s'est efforcée de remonter aux sources de la création, aux intentions des créateurs pour questionner la représentativité sociale et culturelle des séries en Europe.

Parmi les nouveautés de cette édition :

Les sessions « One Vision » durant lesquelles des personnalités, auteurs, artistes, personnalités de l'univers TV avaient 15 minutes pour exposer un point de vue, une conviction, une certaine lecture du monde, au travers de leur expérience sérielle.

Défricheur de tendances, Série Series a fait découvrir encore plus de séries en développement, soit une douzaine de « works in progress » présentés par les équipes de création à l'occasion des sessions « Ça tourne » et « What's next ? ».

La montée en puissance du **European**Series Summit a permis enfin de
multiplier les rencontres business, dans
un souci d'efficacité et dans un esprit
toujours aussi convivial et chaleureux.
Série Series souhaite continuer à tenir

serie Series souriaite continuer à teriir son rôle de tête chercheuse, d'électron libre et frondeur, de découvreur de pépites qui illustrent l'importance du point de vue des créateurs, et tient à cette singularité en toute indépendance, dans un univers des séries qui connaît aujourd'hui une mutation sans précédent.

Dans ce contexte de grande effervescence, Série Series poursuit sa route, originale, avec toujours le même esprit, la même ambition, le même plaisir aussi!

Alors bonne lecture à tous et rendez-vous très prochainement pour des nouvelles de la saison 6!



ILS PILOTENT SÉRIE SERIES

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



LE COMITÉ ÉDITORIAL

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

Ses membres sont:

David Kodsi (producteur, K'ien)

Philippe Triboit (réalisateur)

Nicole Jamet (scénariste)
Bénédicte Lesage (productrice, Mascaret)
Jean-François Boyer (producteur, Tetra Media)
Hervé Hadmar (scénariste et réalisateur)
Nicolas Jorelle (compositeur)

LE COMITÉ DE PARRAINAGE EUROPÉEN,

composé de 8 professionnels, accompagne la manifestation depuis 2014.

Ses membres sont :

Tasja Abel (productrice - Allemagne)
Stefan Baron (producteur, Nice Drama - Suède)
Harald Hamrell (réalisateur - Suède)
Lars Lundström (auteur et producteur, Matador Film - Suède)
Jed Mercurio (scénariste - Royaume-Uni)
Luca Milano (vice-président, Rai Fiction - Italie)
Tone C. Rønning (productrice et responsable des coproductions, NRK - Norvège)



LES SÉRIES : REFLET DE NOTRE SOCIÉTÉ ?

PRÉSENTÉ PAR :

Sahar BAGHERY (directrice du Pôle Recherche et Stratégie des Contenus -Eurodata TV Worlwide, France)

LES GRANDES TENDANCES DE LA CONSOMMATION DE SÉRIES TÉLÉVISÉES DANS LE MONDE

La baisse du temps passé devant un écran de télévision en direct se confirme dans le monde. Ainsi, en 2015, la durée d'écoute individuelle (DEI) mondiale est tombée à 3 h 14 contre 3 h 17 en 2014 et 3 h 19 en 2013. Cette baisse est à nuancer si l'on intègre le différé (télévision de rattrapage, notamment). Le public regarde de plus en plus les contenus télévisuels sur différents écrans, et de manière non linéaire. Or, ces différents types d'usages ne sont pas encore mesurés, que ce soient dans les principaux pays européens ou aux États-Unis.

La télévision est de plus en plus regardée en différé. C'est le cas principalement au Canada, aux États-Unis, en Islande et au Royaume-Uni. La consommation d'œuvres télévisées en différé est moins importante dans des pays comme l'Italie ou l'Allemagne. La fiction et le divertissement sont regardés de manière similaire en rattrapage. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, le divertissement est autant regardé en différé que la fiction.

La fiction représente 40 % des programmes figurant dans le top 10 mondial (78 pays) des meilleures audiences. Dans cette catégorie, 70 % des meilleurs scores sont réalisés par des séries, contre 10 % pour des films. Les chaînes privées diffusent globalement plus de séries en prime time que les chaînes publiques. E4, au Royaume-Uni, et TRT, en Turquie, sont les chaînes publiques qui diffusent le plus grand nombre de séries.

De nombreuses chaînes à travers le monde comptent aujourd'hui sur les séries pour remplir leurs grilles de programmation. Ainsi, la chaîne Samayolu, en Turquie, consacre 98 % de son prime time à la diffusion de séries. Sky Atlantic, au Royaume-Uni, et CW, aux États-Unis, consacrent respectivement 82 % et 75 % de leur prime time à la diffusion de séries. Plus globalement, 60 % des chaînes ont vu leur part d'audience augmenter grâce à la programmation de séries. C'est le cas notamment d'AMC, aux États-Unis, de KBS1, en Corée du Sud, et de BBC Four, au Royaume-Uni.

En termes de parts d'audience, les séries locales continuent d'occuper le devant de la scène et représentent 65 % de la



consommation des séries en prime time. Leur proportion est particulièrement importante dans des pays comme la Corée du Sud ou la Turquie, deux pays qui produisent une quantité très importante de fictions. Les séries importées représentent 30 % de la consommation de séries dans le monde. Leur proportion reste importante dans de nombreux pays, comme au Venezuela (les téléspectateurs regardent beaucoup de séries mexicaines) et en Suède.

Les séries dramatiques sont celles qui rencontrent le plus de succès auprès du public. Mais leur part d'audience a tendance à baisser par rapport aux sitcoms ou aux soap-opéras. Les séries criminelles continuent de dominer le petit écran. Elles sont particulièrement appréciées dans les pays scandinaves, notamment en Suède. Le drame est le second sous-genre le plus regardé (tout particulièrement en Turquie). La comédie est surtout appréciée en Israël tandis que les œuvres fantastiques sont plus regardées aux États-Unis ou au Canada (deux pays dans lesquels l'offre de séries de science-fiction est particulièrement développée).

Le marché des séries télévisées reste encore très dynamique. En 2015, 34 % des programmes qui ont fait les meilleurs scores dans les palmarès internationaux étaient des nouveautés. La série sud-africaine *Uzalo* (la lutte entre deux grandes familles, l'une à la tête d'une église, l'autre du crime organisé) a séduit 11,2 millions de téléspectateurs en moyenne. A *Unica Mulher*, diffusée sur la chaîne portugaise TVI, a enregistré des parts d'audience de 33,6 %. La série raconte l'histoire d'amour entre un jeune portugais et une femme angolaise. *The Heavy Water War*, dont il a été beaucoup question lors du dernier festival Série Series, a battu tous les records d'audience dans son pays d'origine, la Norvège. Enfin, malgré les critiques de la presse, la série *Rodina*, l'adaptation russe de *Homeland*, a rencontré un fort succès auprès du public et se hisse à la dernière place du top 10 mondial.



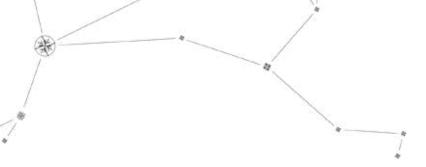
LES GRANDES TENDANCES ÉDITORIALES

Les séries historiques continuent d'attirer un large public, notamment en Europe. Les téléspectateurs européens se passionnent pour les destins des grands monarques qui ont marqué l'histoire de leur pays. C'est le cas, par exemple, de Carlos Rey Emperador. Produite par Diagonal TV pour la chaîne publique (TVE), la série revient sur le règne de Charles Quint au XVIème siècle. Le premier épisode, diffusé en prime time en septembre 2015, a réuni plus de 25 % de parts d'audience. Surfant sur le succès incontestable des « costume dramas ». Netflix a annoncé la diffusion prochaine (à partir du 4 novembre) de The Crown, une série de 10 épisodes qui entend retracer les 63 ans de règne d'Elizabeth II. Produite pour la chaîne britannique ITV et l'américaine PBS, la série Victoria (la diffusion est prévue pour 2017) revient sur les premières années du règne de cette très jeune monarque, devenue reine d'Angleterre à 18 ans. Queen Charlotte, coproduction américano-européenne pour Amazon, est annoncée pour cet automne.

Les grandes fresques historiques ont le vent en poupe. En janvier 2016, la chaîne publique irlandaise RTE diffusait *The Rebellion*, une mini-série ambitieuse traitant de l'insurrection de Pâques 1916, l'un des événements les plus marquants de l'histoire de l'Irlande. Le premier épisode a rassemblé plus de 619 000 téléspectateurs, soit 41 % des parts de marché. Diffusée également en janvier sur la BBC, la série *War and Peac*e est une adaptation du célèbre roman de Tolstoï. Le premier épisode a été vu par plus de 6 millions de téléspectateurs. Enfin, la coproduction italobritannique *Medici : Masters of Florence* est l'une des séries les plus attendues du moment. Elle retracera (avec Dustin Hoffman et Richard Madden en têtes d'affiche), dans la Florence de la Renaissance, l'irrésistible ascension de l'une des plus célèbres familles de l'histoire.

Toujours dans le domaine historique, les biopics se taillent une large part de ce marché (comme au cinéma, d'ailleurs). La série polonaise à succès *Bodo* retrace le parcours de l'un des acteurs les plus connus du pays. En Italie, la RAI diffuse *Luisa Spagnolli* sur la grande créatrice de mode italienne. Les deux séries ont rencontré un grand succès dans leur pays d'origine.

Les séries s'intéressent bien évidemment aux problématiques plus actuelles. Beaucoup d'entre elles sont centrées autour de la famille, une thématique très souvent explorée dans le monde des séries. Plusieurs programmes ont ainsi rencontré un vif succès. On peut citer, pour commencer, 800 Words, une série australienne dont le personnage principal, un jeune veuf et père de deux enfants, décide de quitter Sidney pour s'installer dans une ville perdue en bord de mer en Nouvelle-Zélande. La série italienne Non dirlo al mio capo (diffusée sur la RAI) suit les mésaventures de Luisa, veuve et mère de deux enfants à la recherche d'un emploi. Dans la série finlandaise Ex-onnelliset, cinq familles emménagent ensemble dans un même immeuble. Enfin, lancée sur la chaîne OCS City, la série Irresponsable raconte l'histoire de Julien, un « adulescent » qui revient vivre chez sa mère en banlieue parisienne et apprend qu'il est lui-même le père d'un adolescent. La série renoue avec l'esprit des films de Judd Appatow. La famille reste l'un des thèmes privilégiés des séries américaines. Le trailer de This Is Us, programmée à la rentrée sur la chaîne CBS, a été vu plus de 170 millions de fois en dix jours sur Internet.



LES SÉRIES : REFLETS DES PROBLÉMATIQUES DE SOCIÉTÉ

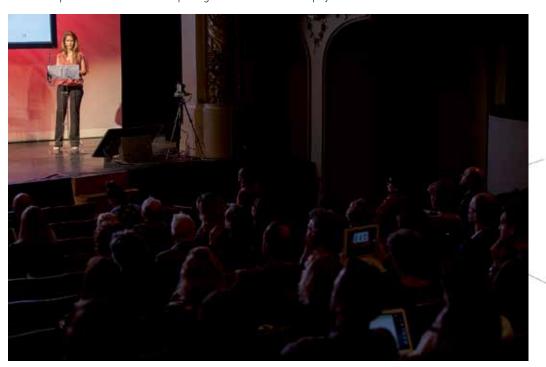
Les problématiques de société sont une grande source d'inspiration pour les auteurs. Les séries dramatiques abordent aujourd'hui les sujets les plus délicats. Mêlant drame et romance, la série gabonaise *Kiara* suit une jeune fille de 22 ans élevée dans un ghetto par une tante violente et sans pitié. Livrée à elle-même, l'héroïne fraye avec l'univers de la prostitution. Diffusés par Gabon Télévision, la première chaîne publique, les douze épisodes de la série ont battu des records d'audience.

Inspirée des « Instagram Riots » qui avaient défrayé la chronique en Suède, la série #Hashtag (diffusée sur la chaîne SVT) aborde la guestion du harcèlement sur Internet.

Beaucoup de séries abordent les sujets sociétaux sous l'angle de la comédie. La série canadienne *Lâcher Prise* (prévue pour 2017) aborde avec légèreté le sujet du burn out. La série *Boomerang*, qui a rencontré un vif succès au Québec (réunissant plus de 45 % des parts d'audience), traite d'un sujet de société très actuel : celui des jeunes adultes obligés de retourner vivre chez leurs parents comme suite à des difficultés personnelles (perte d'un emploi, divorce).

Reflet également des problèmes sociétaux, le personnage du hors-la-loi a encore de beaux jours devant lui. Diffusée sur Canalplay, la websérie franco-canadienne *The Village Green* surfe sur une actualité particulièrement chaude en Amérique du Nord : la légalisation du cannabis. L'action est centrée autour du personnage de Tom, le seul policier d'une petite ville du Canada plongée dans la crise économique qui entend renflouer ses caisses en cultivant de la marijuana. La série russe *Adaptatsiya* suit un espion infiltrant une des plus grandes sociétés du pays.

La science-fiction est reconnue pour être le genre par excellence pour interroger les problématiques actuelles, notamment à travers des récits dystopiques. De nombreux auteurs regardent ainsi vers le futur et projettent leurs histoires dans un avenir particulièrement anxiogène. Diffusée 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 Jo Nesbø, est un thriller politique d'anticipation ancré au cœur des enjeux pétroliers de l'océan Arctique. La première production brésilienne pour Netflix s'intitule 3 %. Dans un monde apocalyptique cruellement partagé entre progrès et désolation, les individus n'ont droit qu'à une chance d'améliorer leur sort. Seuls 3 % y parviendront. Enfin, Cleverman (une coproduction entre l'Australie et la Nouvelle-Zélande) se déroule dans un futur proche. Des mutants tentent de survivre dans une Australie qui les ostracise. Traqués, exploités, voire tués par les humains, ils n'ont d'autre option que de vivre cachés. Deux frères ennemis vont lutter ensemble contre l'oppression. La série, qui a rencontré un très grand succès (le premier épisode a enregistré plus de 39 % des parts d'audience en Australie), est une allégorie sur le racisme et la tolérance.





LES FUTURES TENDANCES DES SÉRIES TÉLÉVISÉES

Si les séries américaines restent en tête des audiences dans de nombreux pays, on constate une baisse du nombre de séries américaines dans le palmarès des meilleures audiences, tous genres confondus. Et cette tendance devrait s'accentuer dans l'avenir, puisque certaines des séries phares qui ont porté jusque-là la suprématie américaine – comme *The Mentalist* et *CSI* (Les Experts) – sont terminées. Bien évidemment, la relève américaine se prépare avec de nouvelles séries – comme *The Flash*, pour ne citer qu'elle – qui rencontrent d'ores et déjà un très grand succès à travers le monde.

Parallèlement, les séries procédurales européennes continuent d'attirer un large public. L'indétrônable *Tatort*, poids lourd de la télévision allemande depuis 32 ans, a connu une hausse de 400 000 téléspectateurs par rapport à la saison précédente. En Angleterre, la série *Silent Witn*ess a augmenté son audience de plus de 26 % en quatre ans. Les coproductions européennes s'exportent de mieux en mieux et des séries comme *The Team*, co-produite par sept pays européens, conquièrent de larges audiences dans le monde, notamment au Danemark.

Mais une série reste un produit cher et difficile à faire. De surcroît, le marché mondial est saturé. Ce contexte explique le succès grandissant des mini-séries. Ce format a pour premier avantage de permettre de produire du haut de gamme à moindre coût. 129 mini-séries ont été lancées en Russie en 2015. En France, le format s'est fortement développé ces trois dernières années. Durant trois semaines, la série *Une Chance de Trop*, diffusée sur TF1, aura rassemblé chaque jeudi soir une moyenne de 8 millions de personnes, soit 33,1 % du public. Au Royaume-Uni, diffusée sur BBC 1, la mini-série de trois épisodes *And Then There Were None*

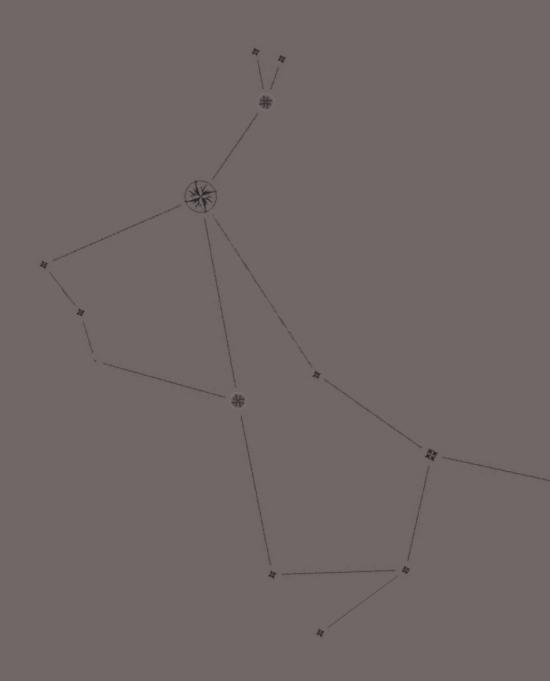
(inspirée du livre *Dix petits nègres* d'Agatha Christie) a été suivie par 5,5 millions de téléspectateurs en moyenne. Plusieurs projets ambitieux ont également été annoncés comme *His Dark Material* (une trilogie du genre fantasy écrite par le romancier britannique Philip Pullman) et *Heute Ist Nicht Aller Tage / NSU German history X* (la série porte sur la radicalisation des mouvements néonazis dans les années 90). Ces deux séries seront programmées respectivement sur les chaînes BBC et ARD.

Les mini-séries ont pour second avantage d'attirer les stars du cinéma. Ainsi, Nicole Kidman rejoindra le casting de la deuxième saison de *Top of the Lake*, la série de Jane Campion. On retrouvera en outre Helena Bonham Carter dans *Love Nina* sur BBC One, et Daniel Craig tiendra le premier rôle de *Purity*, série diffusée prochainement sur Showtime.

Enfin, on note une augmentation importante des adaptations en Europe. Si elles représentaient 5 % des nouveaux lancements sur la saison 2012-2013, elles en représentent 11 % sur la saison 2015-2016. Les pays qui inspirent le plus les chaînes européennes sont les États-Unis, et le Danemark, suivis par Israël, la Corée du Sud et l'Espagne.

Pour conclure, l'Europe est un foyer fort de création originale, et l'on remarque dans les œuvres récentes que la question de la responsabilité se pose pour les créateurs et diffuseurs, qui cherchent à proposer dans les séries un point de vue sur les sociétés contemporaines en mouvement.







Projections et études de cas : parce que la création et les créateurs sont au coeur de Série Series, chaque projection de série est accompagnée d'une étude de cas par l'équipe créative, qui propose un véritable décryptage des méthodes et du processus de création.

Nouveaux formats, nouveaux supports : Série Series a choisi de mettre en avant quelques projets particulièrement innovants par leur support, leur format ou leur sujet.

« Ça tourne » : Série Series présente depuis 2014 des « works in progress », et propose ainsi un tour d'Europe des séries actuellement en production et qui seront prochainement sur les écrans.

« What's next » : une longueur supplémentaire d'avance, à travers une présentation croisée de séries encore en développement.

« Les B.A. de Série Series » : Série Series donne la parole aux jeunes talents et leur ouvre une fenêtre pour présenter leurs projets aux professionnels.

Séances enfants : un programme sur mesure pour aider les jeunes publics à décrypter les séries qui font partie de leur quotidien.

FLOWERS

Channel 4 / Royaume-Uni



INTERVENANTS

Will Sharpe (créateur & acteur)
Naomi De Pear (productrice, Kudos)
Daniel Rigby (acteur)
Sophia Di Martino (actrice)

ANIMÉ PAR

Jean-Marc Auclair (scénariste & producteur, Alauda Films, France)

INTRODUCTION ET PITCH DE LA SÉRIE

Flowers est une comédie au format inhabituel (6 x 30 minutes), plutôt un conte ou une fable d'ailleurs, aux règles de narration particulières et à l'univers visuel non moins unique, très cinématographique, et qui suit le quotidien d'une famille pour le moins dysfonctionnelle...

Chez les Flowers, la mère (Deborah, professeur de musique) et le père (Maurice, auteur de livres pour enfants) ne sont plus vraiment ensemble, mais n'ont cependant pas divorcé. Elle fait tout pour sauver la face et préserver l'unité d'une maisonnée désordonnée, déprimée, alors même

qu'elle soupçonne notamment son époux, en proie à ses tourments et désillusions, d'avoir une relation homosexuelle avec Shun, son illustrateur japonais. Enfin, leurs deux jumeaux de 25 ans, restés de vrais gamins – Amy, terrifiée à l'idée de devenir femme, et Donald, sorte d'inventeur raté –, se disputent l'affection de leur voisine, Abigail.

Ces cinq-là partagent un socle commun, la maison – élément très distinctif et pivot de la série –, leurs névroses et surtout leur inaptitude au bonheur. « Mais si le renoncement au bonheur était finalement le meilleur moyen de s'éloigner le la tristesse » ?

GENÈSE DE LA SÉRIE

Flowers, c'est la création originale d'un seul homme, Will Sharpe – nominé aux BAFTA pour son long métrage Black Pond et qui vient en outre de finir un autre film, The Darkest Universe –, auteur surprenant qui, loin de se fondre dans la tendance générale ou de répondre aux attentes d'un marché, n'en fait qu'à sa tête, écrit volontairement « sans trop réfléchir » confie-t-il lui-même. Et en l'occurrence avec un talent indéniable, une insolence séduisante qui a su convaincre d'abord son agent, puis Naomi De Pear, enfin Jay Hunt, chef de la programmation à Channel 4. Tout est allé assez vite, tous ont adoré le projet, il s'est passé à peine un mois entre la première présentation et la rencontre avec la chaîne qui

s'est faite en l'occurrence au bon moment (Jay Hunt venait tout juste de prendre son poste, un timing avantageux).

Après avoir obtenu l'approbation de ses partenaires, Will Sharpe s'est donc attelé à l'écriture du premier épisode, et ce pendant environ 5 mois, qui a été validé, le pilote a été tourné dans la foulée, et Channel 4 a alors commandé la suite de la série.

Et pourtant, le propos n'était pas facile à expliquer, pour ainsi dire non « pitchable » ; c'est pourquoi Will Sharpe a préféré le dépeindre de manière très visuelle, au moyen d'un mood book.





DE L'IMPORTANCE DES VISUELS

Naomi De Pear – qui a notamment travaillé au script de la saison 2 de *The Hour* ou encore produit la minisérie *River* – explique que le scénario sortait complètement du lot. Les mood boards (ou planches de tendance) étaient comme un album d'images toutes plus belles les unes que les autres. Naomi De Pear les compare à des dessins de l'illustrateur et écrivain anglais Quentin Blake. Les couleurs en particulier étaient saisissantes. La maison, tel un personnage à part entière de la série, fait vraiment penser à une illustration de livre d'enfants (comme en écho à la profession de Maurice).

Il est assez rare dans la profession de recevoir des mood books aussi bien concoctés ; le plus souvent, c'est même contreproductif, voire décourageant. Il faut donc saluer ici un travail particulièrement qualitatif. Et bien que venant plutôt de l'univers de la fiction dramatique, Naomi De Pear souligne en outre le fait qu'une comédie peut avoir une belle profondeur, et c'est indubitablement le cas de *Flowers*, entre le drôle et le tragique, qui charme tant par son esthétique que par sa narration.

UNE QUALITÉ QUI SE RETROUVE DANS L'ÉCRITURE

Will Sharpe voulait être le plus authentique possible, et l'authenticité des mood boards précitée est présente aussi dans l'écriture. Il n'a nullement été nécessaire d'ajouter des « éléments de genre » pour appuyer le propos, ni justifier quoi que ce soit, explique-t-il. Le cœur même de l'histoire – à savoir cette famille, et à travers elle les méandres de la dépression et le sens de la

vie – est à lui seul amplement suffisant. Et si bien sûr certaines choses ont pu évoluer au fur et à mesure du développement de l'arc narratif, aucune entorse n'a été faite au concept de départ.

En outre, s'il peut être décidé parfois d'aborder la phase de préproduction avant que l'écriture soit achevée de A à Z, Naomi De Pear ne voulait pas que ce soit le cas, dans un souci de cohérence, pour toute l'équipe, y compris pour les comédiens.

WILL SHARPE HOMME-ORCHESTRE

Il n'a jamais été question d'un concert à plusieurs voix, poursuit Naomi De Pear, *Flowers* est une œuvre d'auteur au sens le plus noble du terme, un auteur unique, et ça ne pouvait être autrement vu la singularité de l'univers de Will Sharpe. L'écriture, ici, n'est tout bonnement pas partageable.

En outre, c'est aussi parce que Will Sharpe voulait réaliser luimême sa série qu'il a beaucoup travaillé sur les aspects visuels et ne s'est pas contenté d'être scénariste. Le mood book était en ce cas non seulement le meilleur moyen de faire entendre sa voix, mais au-delà, la préfiguration de sa réalisation.

Enfin, il convient de saluer sa performance d'acteur, Will Sharpe n'est pas seulement derrière la caméra, mais il campe avec brio le personnage de Shun, dessinateur amateur de mangas à l'imagination totalement débridée, un emploi sur mesure semble-t-il.

SUR LE CHOIX DU DIFFUSEUR

Naomi De Pear pour qui le choix de travailler avec Channel 4 s'imposait comme une évidence, souligne que la chaîne a été très attentive et s'est réellement impliquée artistiquement, a regardé les rushes dans un esprit critique toujours constructif, a assumé pleinement son rôle de soutien et sa part de risque, laissant carte blanche à l'auteur et l'encourageant à maintenir son cap, le rythme. Flowers est en cela aussi une aventure bien comprise, dans un climat de confiance remarquable qu'il convient de souligner.

À PROPOS DU CASTING

L'objectif était simple : il s'agissait de constituer une famille.

Le casting est un mix de comédiens connus et moins connus. Le personnage de Deborah est campée par la comédienne Olivia Colman, l'une des coqueluches du public britannique, tandis que Julian Barratt, alias Maurice, est apparu dans la série culte *The Mighty Boosh* entre 2004 et 2007 (mais est passé un peu au second plan depuis lors).

Du côté des enfants, Daniel Rigby a notamment obtenu le BAFTA du meilleur acteur en 2011 pour son rôle dans *Eric and Ernie*. Il a été lui aussi séduit par le script, une série qui sort complètement de l'ordinaire, et frappé par sa portée émotionnelle sur la durée. Quant à Sophia Di Martino, elle déclare volontiers qu'elle voulait absolument jouer le rôle, les auditions n'étaient pas faciles, elle a fait trois bouts d'essai et a adoré les répliques de son personnage, décalées et très émouvantes à la fois.

À noter en outre qu'une année entière s'est écoulée entre le tournage de l'épisode premier et de la suite de la série, car Olivia Colman est tombée enceinte. Mais le casting complet était bien au rendez-vous un an après, la motivation était intacte. Il a seulement fallu faire à nouveau coïncider les agendas, indique Naomi De Pear.

ET À PROPOS DU TOURNAGE

À raison d'environ six jours par épisode, Will Sharpe souligne la très bonne ambiance sur le tournage, grâce à une petite équipe, sans liens hiérarchiques exacerbés; autrement dit, et à l'instar du mot d'ordre pour le casting, une « atmosphère familiale ».

Il précise aussi que dès que cela a été possible, il n'a pas hésité à demander aux comédiens de dépasser le script, en particulier pour les scènes de disputes (une illustration nous en est proposée par un nouvel extrait) : « les détails se logent parfois dans l'improvisation », affirme-t-il, propos que corroborent volontiers les deux acteurs présents.

QUID DU BUDGET ET DE LA STRATÉGIE DE PROMOTION ?

Un budget classique pour de la comédie serait de l'ordre de 300 000 € par épisode, mais ici la série a été un peu plus onéreuse. Il faut dire que de très nombreuses scènes ont été tournées en décor naturel et en extérieur. Naomi De Pear a en particulier insisté pour avoir 10 jours de montage pour chaque épisode, ce que d'aucuns considèreraient comme luxueux, mais cela lui paraissait important.

En termes de promotion, une stratégie bien particulière a été déployée, poursuit cette dernière. À savoir que quatre à cinq semaines avant la diffusion a commencé le buzz, par bandeannonce et sans affiche, un buzz qui s'est surtout accéléré la semaine précédant la diffusion. L'idée était que les journalistes devaient avoir vu l'intégralité de Flowers avant d'écrire quelque article que ce soit, et ça a fonctionné, ils ont joué le jeu.

Tel un happening donc, la « semaine Flowers » que Jay Hunt avait d'ailleurs imaginée dès l'origine a bien eu lieu. La série a été diffusée sur Channel 4 entre le 25 et le 29 avril 2016, à raison de 2 épisodes le lundi, puis 1 épisode chaque jour du mardi au vendredi [puis les 6 épisodes ont été mis à disposition le 5 mai sur la plateforme américaine de streaming Seeso, dédiée à la comédie). Et ça a été un succès, qui permet d'annoncer qu'il y aura une suite.



VALKYRIEN

NRK / Norvège



INTERVENANTS

Erik Richter Strand (scénariste & réalisateur) Eric Vogel & Nina B. Andersson (producteurs, Tordenfilm)

Tone C. Rønning (productrice & responsable des coproductions internationales, NRK)

Sven Nordin (acteur)

ANIMÉ PAR

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

PITCH DE LA SÉRIE

Valkyrien, dont le 1er épisode a été projeté lors de la soirée d'ouverture de Série Series, nous invite à revisiter l'univers du « Nordic Noir ». La série s'articule autour d'un personnage principal, Ravn, médecin de réputation qui cherche désespérément à sauver la vie de sa femme Vilma, mourante. Pour ce faire, contre l'avis de toute la profession, défiant la science, les traitements actuels et la déontologie, il crée une clinique clandestine souterraine, à laquelle on accède par les quais et méandres du métro d'Oslo...

Dans cette entreprise, Ravn se fait assister par l'un de ses anciens patients, Leif, chargé entre autres de l'approvisionnement matériel nécessaire à l'« Arène » (c'est le nom donné à l'établissement). Il est membre de la défense civile, corrompu et profondément paranoïaque, pressentant une fin du monde imminente. Il est comme le contre-point au héros qui croit que c'est possible, lui croit au pire, que tout est voué à l'échec, il incarne en quelque sorte le côté obscur ; car il y a bien de la noirceur dans cette série originale, doublée de romance (Vilma va se réveiller, quand elle a été donnée pour morte...).

GENÈSE DE LA SÉRIE

L'idée de départ – une maladie inguérissable en l'état actuel de la recherche, mais à laquelle un médecin veut à tout prix trouver un remède, quitte à être hors la loi – est de Thomas Seeberg Torjussen qui signe le premier jet du scénario ; et cela remonte à cinq ans déjà. Eric Vogel (qui a fait des longs métrages avec Nina B. Andersson, mais ils produisent de plus en plus de fictions pour la télévision dorénavant) explique en effet que le projet a été abandonné un temps, NRK l'a rangé dans un tiroir pendant un, deux ans...

Erik Richter Strand – qui s'est notamment illustré dans la série Occupied dont il est le coscénariste et a réalisé les épisodes 3 et 4, a quitté Oslo un temps pour Bergen, où il a réalisé trois longs métrages, avant de revenir à la capitale – a quant à lui été contacté fin 2012 par Eric Vogel qu'il connaissait déjà, ainsi d'ailleurs que Thomas Seeberg Torjussen (ils ont étudié dans la même école de cinéma).

L'aventure reprend donc après un temps de latence, Thomas Seeberg Torjussen continue d'écrire tandis qu'Erik Richter Strand est désigné scénariste en chef et réalisateur. D'autres contacts seront pris par la suite avec d'autres auteurs, qui interviennent à partir de l'épisode 4. Ainsi, le processus d'écriture peut continuer, alors même que la pré-production a commencé.

On peut donc parler d'une genèse assez longue, et d'une écriture plurielle. Le concept a évolué avec le temps, les personnages se sont étoffés, la série s'est surtout enrichie de l'élément de la station de métro, devenu essentiel et qui lui donne finalement son nom : Valkyrien, ancienne station construite en 1927 et fermée depuis 1985 (l'écriture est plus généralement allée de pair avec les repérages des lieux de tournage, pour s'assurer que ce qui était inscrit au scénario était faisable et filmable).

Le pitch a ainsi été de nouveau présenté à NRK, plus élaboré, plus convaincant. Il y a eu de nombreux allers et retours avec la chaîne avant d'affiner le concept éditorial. À noter que NRK, de son côté, avait également embauché des scénaristes qui ont apporté leur lot de nouvelles idées. D'une manière générale, explique Tone C. Rønning qui a suivi toutes les étapes du processus, il y a un service interne et un service indépendant qui interviennent pour NRK. Mais peu importe la méthodologie – développement interne, externe ou mix des deux –, l'important est surtout de « produire les meilleures idées ».

SUR LA POLITIQUE GÉNÉRALE DE NRK

À propos du mode de coopération de la chaîne avec les fictions qu'elle produit et diffuse, Tone C. Rønning explique en outre qu'elle essaie toujours d'interférer le moins possible une fois la décision prise de défendre tel ou tel projet. Bien sûr, il pourra lui arriver d'aller sur le plateau de tournage, mais pas dans le but de surveiller. L'important pour elle est de toujours apporter l'enthousiasme nécessaire – il en faut dans ce genre d'aventure –, de calmer le jeu parfois, de redonner foi en cas de doute, pour maintenir le cap. Bref, à moins d'une grosse crise en cours de process, Tone C. Rønning « fait confiance ».

Et cette attitude n'est certainement pas étrangère à son propre parcours. Elle a en effet elle-même écrit et réalisé par le passé, et souffert alors d'un certain manque de liberté. Or elle ne voulait pas être de ce type de patron qui veut tout contrôler (quand bien même sa position chez NRK, acteur majeur du paysage audiovisuel norvégien, pourrait le justifier).

Interrogée en outre sur le choix d'un nombre d'épisodes, Tone C. Rønning répond que NRK est flexible sur ce point, il n'y a pas de durée parfaite. Elle estime toutefois qu'en deçà de 8 épisodes, il est difficile de fidéliser une audience, tandis qu'il n'est pas toujours possible d'en faire davantage pour des questions budgétaires.

Mais une fois encore, l'important pour elle est surtout de raisonner en termes de qualité des contenus, surtout en tant que chaîne du service public : c'est l'objectif principal auquel elle entend bien ne jamais déroger, sa mission n° 1 en tant que responsable fiction chez NRK.

SUR LA SYMBOLIQUE DERRIÈRE L'ARÈNE

Sous la lumière de la ville – l'une des plus riches d'Europe –, les ténèbres, le chaos... Dans les « boyaux d'Oslo », comme mal digérée par la société visible, l'Arène et ses clients de plus en plus nombreux qui viennent y chercher refuge, d'autres solutions pour sauver leur vie en danger (au fur et à mesure des épisodes, on y voit des interventions chirurgicales lourdes et de plus en plus techniques).

Les temps changent, nos modes de vie sont-ils encore tenables ? Combien de temps ? Les théoriciens de l'apocalypse trouveront aussi leur compte dans ce *Valkyrien*, qui, bien au-delà de son double genre thriller/drama, nous pose des questions éthiques

importantes. Par exemple, jusqu'où peut-on, par amour, défier les puissants et les règles qui régissent nos sociétés; ou au-delà, pour porter secours à ceux qui sont « sortis du système » ?

DE L'OMBRE À LA LUMIÈRE, ET VICE-VERSA

Erik Richter Strand insiste sur le côté dual de la série, avec au dehors la vie réelle – ou devrait-on plutôt dire la vie illusoire, à la mode *Matrix*? – et au dedans, dans les artères de la ville, comme la métaphore des entrailles de notre humanité, une autre réalité, une vie secrète et dissidente, qui cherche peut-être une autre voie, une meilleure voie...

Ces deux mondes coexistent dans un rapport à la fois complexe et bivalent, que le réalisateur a très bien su traiter visuellement parlant. Les partis-pris cinématographiques et de lumière ne sont pas anodins dans *Valkyrien*. Si tout a été est tourné en décor naturel (à part la clinique, en studio), les scènes du monde extérieur sont volontairement surexposées, tandis que celles du monde de dessous sont beaucoup plus sombres, avec une profondeur de champ choisie (un obturateur anamorphique de 17 mm a été utilisé). Et cela a d'ailleurs fait l'objet de deux équipes de caméras clairement différenciées.

Ainsi, comme Ravn qui navigue de l'ombre à la lumière et réciproquement, le spectateur est invité à passer sans cesse d'un univers à l'autre, non indemne. Il y a aussi cet autre personnage de la série, le policier, ami de Leiv, dont les soupçons se renforcent au fur et à mesure du déroulement de la narration et qui va s'approcher de cette autre réalité. Une série qui ne manque pas d'audace, ni d'épaisseur ; Sven Nordin l'a bien compris...

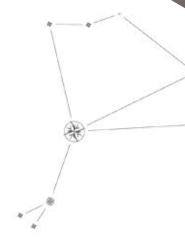
RÔLE PRINCIPAL

Sven Nordin, alias Ravn, était en production à Stockholm – dans la comédie musicale *La Cage aux Folles* – quand on lui a donné à lire le 3e jet du scénario. Il a été tout de suite accro au projet, convaincu en particulier par la densité de son personnage, plein de contrastes (sa relation avec Vilma, le fait qu'il « opère » en souterrain et cependant refait surface régulièrement, dans la « vie normale » où il a une belle-fille, une belle-famille...).

En outre – chose assez rare pour être soulignée –, on lui a explicitement demandé son point de vue sur son personnage autour duquel est bâti l'arc narratif.







Tone C. Rønning insiste sur le fait qu'il est exceptionnel d'impliquer ainsi un comédien aussi tôt en amont ; d'ordinaire, les scénarios sont ficelés bien avant de solliciter les comédiens. Mais ici, non seulement Sven Nordin a été pressenti dès l'origine, mais il a donné son avis et contribué ainsi à « créer le rôle », et pas seulement devant la caméra. Et au fond, qui est mieux placé qu'un comédien pour avoir l'expertise de son personnage ?!

Donc non seulement un échange a toujours été possible en cours de développement de la série, pour mieux comprendre, mais également dans le processus de répétition avec le réalisateur. Erik Richter Strand explique que les scènes les plus difficiles ont par exemple été répétées à huis clos ; puis, le jour du tournage, était programmée une séance d'une heure de travail avant d'aller sur le plateau, pour se redire les choses.

LE TOURNAGE

Le tournage s'est déroulé à raison de 14 à 15 jours par épisode (ce que les Américains considèreraient comme exorbitant, mais la durée de tournage était notamment rallongée du fait de la technicité des gestes médico-chirurgicaux); soit un total d'environ 110 jours, divisés en l'occurrence en deux blocs : les épisodes 1 à 4 ont été tournés entre août et la mi-novembre 2015, puis les épisodes 5 à 8 entre la mi-janvier et avril 2016. Une pause de deux mois donc, dont Erik Richter Strand dit qu'elle a été largement bénéfique, car il a pu être tiré tous les enseignements utiles pour les épisodes suivants, lesquels ont été peaufinés à la lumière des épisodes déjà réalisés.

Le tournage s'est fait en équipe réduite, complète Nina B. Andersson. C'est le cas en général en Scandinavie. Les gens sont davantage polyvalents (le maquilleur, par exemple, sera aussi le coiffeur). Il y a un esprit de solidarité qu'il faut continuer de défendre, car cela fait aussi la force et le caractère de ces séries venues du Grand Nord.

ASPECTS FINANCIERS

Le démarrage de l'aventure se chiffre à 50 000 euros, c'est le coût d'écriture du premier épisode. Nina B. Andersson annonce qu'il a ensuite fallu environ un demi-million d'euros pour l'écriture et le développement des 8 épisodes de 45 minutes, avant pré-production. Et Eric Vogel évoque finalement une somme globale de 7 M€ pour la réalisation des 8 épisodes de la série, soit un peu moins d'1M€ par épisode, ce qui représente un budget confortable (moins élevé toutefois que pour des fictions historiques par exemple).

Tone C. Rønning ne cache pas cependant qu'il n'a pas été facile de réunir les fonds pour démarrer la production, en particulier parce que d'autres séries étaient en cours (dont *Lilyhammer* qui, compte tenu de son succès, s'est prolongée sur trois saisons). Elle signale notamment que ce n'est qu'une fois la décision de NRK d'investir que l'Institut du Film Norvégien s'implique également; il faut donc que la commande soit passée par la chaîne pour déclencher le mécanisme de financement par ledit Institut.

Au final, la majorité des coûts de développement ont été assurés par NRK qui a couvert 60 % du budget, tandis que l'Institut du Film Norvégien a financé la série à hauteur de 20 % (un investissement décisif), en plus d'autres investisseurs, privés notamment.

QUID DU REPLAY SUR INTERNET

Interrogée sur ce que représente, en termes de visionnage, le replay, Tone C. Rønning précise que *The Heavy Water War* a battu tous les records d'audience sur NRK, toutes séries confondues, soit 1,8 M de spectateurs, dont 1,3 M à la télévision et 500 000 en replay via internet. Autre exemple, la série *Young & promising* a d'abord été diffusée sur iPlayer, puis le buzz a été fait à la télé, avec une audience partagée 50/50 sur les deux supports. *Shame*, série qui visait surtout les adolescentes de 15-17 ans mais a en l'occurrence rencontré une cible beaucoup plus large, a été vu à 80 % sur internet et à 20 % à la télévision. Il est aussi arrivé pour certains programmes que tous les épisodes soient directement accessibles en replay. Il n'y a donc pas de règle générale en la matière.

Valkyrien sera en l'occurrence diffusée en 2017 à raison d'un épisode par semaine, à la télévision d'abord – la meilleure fenêtre serait le mois de janvier, quand le froid est à son apogée et que les téléspectateurs, fatigués des fêtes de fin d'année, sont plus volontiers encore devant leur petit écran –, puis visible sur iPlayer et catch-up.

PERSPECTIVES D'UNE SUITE ET EN GUISE DE CONCLUSION

La saison 1 se terminant sur un grand « point d'interrogation », il y a de fortes chances qu'une saison 2 voie le jour, laisse espérer Erik Richter Strand.

Le mot de conclusion revient à Nina B. Andersson qui, non sans humour, invite l'auditoire d'abord à se préparer à un « scénario catastrophe » pour l'humanité tout entière, mais en outre – et bien que toute la recherche médicale nécessaire ait été faite et des experts sollicités de sorte que les interventions de toutes natures paraissent plausibles – à ne surtout pas aller consulter ni se faire opérer à « l'Arène » !

THE BONUS FAMILY

SVT / Suède



INTERVENANTS

Clara Herngren (co-créatrice) Moa Herngren (co-créatrice) Jesper Harrie (scénariste) Frida Asp (productrice, FLX) Christian Wikander (directeur de la fiction, SVT)

ANIMÉ PAR

Clémentine Dabadie (productrice, Chabraque, France)

INTRODUCTION ET PITCH DE LA SÉRIE

La famille recomposée est un phénomène des plus actuels. *The Bonus Family (Bonusfamiljen)* suit un couple, Patrick et Lisa. Ils sont tombés amoureux et ont décidé de fonder une nouvelle famille. Tous les deux ont des ex-conjoints et des enfants (et donc des beaux-enfants). La vie quotidienne n'est donc pas simple. Jusqu'où Patrick et Lisa sont-ils prêts à aller pour que cela fonctionne?

GENÈSE DE THE BONUS FAMILY: UNE SÉRIE AUTOBIOGRAPHIQUE

Créée par Felix Herngren, Clara Herngren et Moa Herngren, The Bonus Family est inspirée de leur propre expérience. Clara Herngren était mère d'un enfant lorsqu'elle a connu son nouveau conjoint, père lui-même de trois enfants. Aujourd'hui la famille compte 7 enfants. Face aux difficultés auxquelles sa nouvelle famille faisait face, elle a cherché à consulter un psychothérapeute, mais n'a jamais réussi à trouver un professionnel capable de lui apporter l'aide dont elle avait besoin (il est à noter que dans le premier épisode de The Bonus Family, Patrick et Lisa font appel à un couple de psychothérapeutes). Après avoir suivi une formation, Clara Herngren est devenue psychologue spécialisée dans la thérapie des familles recomposées. Dès ses premières consultations, alors qu'elle recevait les couples dans son bureau, elle a réalisé que les situations qui lui étaient confiées pouvaient servir d'inspiration à une série dramatique. Le projet pour The Bonus Family était né. Il s'est également nourri des discussions qu'elle a pu avoir avec sa belle-sœur, Moa Herngren, elle-même faisant partie d'une famille recomposée. C'est dire à quel point la série est très personnelle.

C'est cet aspect autobiographique, et donc authentique, qui a tant plu à Frida Asp. « Je suis tombée immédiatement amoureuse du projet », explique-t-elle. La série avait un ton et une simplicité

dans la narration qui l'ont beaucoup séduite. Christian Wikander a ressenti le même attrait à l'écoute du pitch de Felix Herngren, showrunner de la série ; puis le visionnage du pilote (coproduit, pour un budget de 30 000 euros, par SVT et FLX) l'a conforté dans son choix. Non seulement *The Bonus Family* traite d'un phénomène social très répandu (en Suède, 50 % des couples divorcent après 7 ans de mariage), mais la série s'inscrivait parfaitement dans la stratégie éditoriale du groupe SVT.

Le groupe consacre deux soirées par semaine à la fiction. La chaîne diffuse tous les ans deux séries criminelles, le dimanche à 21h, et deux séries dramatiques le lundi au même horaire. Alors qu'elle avait abandonné le genre, SVT a décidé de revenir à la comédie. Une série comme *The Bonus Family* avait donc toute sa place dans la grille de programmation de la chaîne. Christian Wikander tient toutefois à préciser que la chaîne avait signé une « clause de sortie » lui permettant d'abandonner le projet si les premiers scénarios ne correspondaient pas aux attentes.

Un autre atout de la série était qu'elle bénéficiait d'un showrunner. Pour Frida Asp, une série a besoin d'un « leader », une personne capable d'assurer une continuité artistique. Ce rôle aurait pu être tenu par Clara et Moa Herngren, mais Felix Herngren avait l'avantage d'être réalisateur (il a d'ailleurs réalisé les 5 premiers épisodes).

DU RIRE ET DES LARMES

La série a beaucoup évolué depuis le premier pitch. Pour Moa Herngren, une famille recomposée peut être vue comme un énorme réseau (composé d'enfants, de beaux-enfants, de parents, d'ex-conjoints, de grands-parents, d'amis) et la première version du projet comptait plus de 50 personnages! De surcroît, la série multipliait les personnages d'enfants, certains en bas âge. Anticipant les difficultés lors du tournage (il est parfois plus difficile, surtout d'un point de vue logistique, de tourner avec des enfants), les créateurs ont réduit leur nombre à trois (deux garçons de dix ans et une adolescente).

The Bonus Family ne cache rien des problèmes engendrés par la recomposition des familles. Il aurait été très facile, souligne Clara Herngren, de créer une série purement dramatique. « Certains des sujets évoqués sont difficiles, comme le fait de ne pas aimer ses beaux-enfants, par exemple ». Jesper Harrie a lui-même grandi dans une famille recomposée. « Certains de mes souvenirs d'enfance sont douloureux », confie-t-il, et « nous aurions pu être tentés de renforcer les aspects les plus dramatiques ».

The Bonus Family est une série réaliste, mais toujours positive. Les créateurs se sont efforcés d'insuffler de l'humour dans la plupart des situations. Notre objectif, précise Moa Herngren, était de « montrer qu'une famille recomposée pouvait être un plus ; un bonus ». « Après avoir vu les 10 épisodes, je ne suis pas certaine que nous ayons atteint notre but », ajoute Clara Herngren.

UNE SÉRIE LIBRE

Les créateurs ont eu l'entière liberté pour trouver le ton qu'ils souhaitaient donner à leur série. Interrogée par Clémentine Dabadie sur les relations avec la chaîne, Moa Herngren précise qu'il s'agissait d'une véritable coopération, basée sur un profond respect mutuel. Pendant la période de développement, la chaîne intervenait régulièrement, mais les inputs étaient toujours positifs. Et même si certains commentaires ou suggestions ont fait l'objet de nombreuses discussions, les créateurs ont toujours eu le sentiment que le choix final leur incombait. Sur ce point, Christian Wikander rappelle que ce qui l'avait le plus séduit dans le projet était son authenticité. Son rôle était donc de s'assurer que les créateurs ne s'éloignent pas du concept original, qu'ils lui soient le plus fidèles possible.

Christian Wikander rappelle, par ailleurs, que les relations ont fortement évolué, en Suède, entre les diffuseurs et les scénaristes. La Suède a une grande tradition de cinéma d'auteur où le réalisateur a l'entière autorité sur son œuvre. Mais à partir des années 80, avec l'apparition des premières longues séries télévisuelles, le pouvoir a été confié aux scénaristes.

UN CASTING 5 ÉTOILES

Une série comme *The Bonus Family* est portée par les personnages et donc par les acteurs qui les incarnent. FLX a fait appel à une agence de casting. Pour les personnages de Patrick et Lisa, les acteurs étaient reçus, dans un premier temps, individuellement. Puis, dans un second temps, ils étaient reçus en couple pour s'assurer qu'ils seraient capables, pendant le tournage, de trouver une complicité et de créer une véritable alchimie.

Frida Asp précise que beaucoup d'efforts, d'énergie et d'argent ont été mis dans le casting, et ceci, pour l'ensemble des personnages. Les rôles secondaires sont, à ce titre, tous exceptionnels, à tel point qu'ils ont parfois tendance à voler la vedette aux premiers rôles. C'est le cas dans beaucoup de séries et Jesper Harrie convient que dans *The Bonus Family*, surtout dans le premier épisode, les exconjoints de Patrick et Lisa sont probablement les personnages les plus comiques. Toutefois, il est confiant quant au fait que les deux rôles principaux gagnent en profondeur et remporteront, au final, l'adhésion des téléspectateurs.



S'agissant plus spécifiquement des enfants, ils n'avaient aucune expérience en tant qu'acteurs. Tourner avec des enfants constitue toujours un challenge pour ne pas dire un risque. Un des acteurs les plus jeunes souffrait notamment de troubles du déficit de l'attention (ceux qui auront vu le premier épisode devineront instantanément de quel enfant il s'agit) et il a donc été nécessaire d'aménager ses horaires de travail. Plus généralement, ces enfants étaient si doués que les scénarios ont été modifiés en cours de tournage pour étoffer leurs personnages et leur ajouter des lignes de dialogues. Les dix épisodes de la première saison ont été tournés avec un budget de 4,3 millions d'euros. Chaque épisode a bénéficié de neuf jours de tournage et le timing était donc très serré. Or, non seulement le tournage avait été très bien préparé en amont, mais la production a pu bénéficier du talent et de l'engagement sans faille des acteurs. À la fin du tournage, les créateurs avaient l'impression qu'ils avaient réussi à créer une vraie famille.

En conclusion, Christian Wikander précise que *The Bonus Family* sera diffusé en 2017 sur SVT. Une deuxième saison a d'ores et déjà été commandée.

THE DAY WILL COME

TV2 / Danemark



INTERVENANTS

Sune Martin (compositeur)
Pernille Bech Christensen (productrice, TV2)

ANIMÉ PAR

Claire Lemaréchal (scénariste)

GENÈSE ET PITCH DE LA SÉRIE

Produit par Zentropa, *The day will come* est d'abord un long métrage réalisé par Jesper W. Nielsensur (*Borgen, Dicte*), sur une idée originale du scénariste Søren Sveistrup (*The Killing*), sorti le 21 avril dernier sur les grands écrans au Danemark et à la presse retentissante, dont le scénario a été ici adapté au format d'une minisérie de trois épisodes de 45 min, pour un budget total de 4 M€.

Année 1967, à Copenhague, deux frères complices, comme inséparables, Elmer et Erik, 13 et 10 ans, ne peuvent plus rester auprès de leur mère malade, ni être accueillis par leur oncle. Ils sont dès lors placés dans un pensionnat pour garçons, le foyer Gudbjerg. Et la seule évocation du nom de cet établissement fait frémir. Dès le jour de leur arrivée commencent les punitions et les humiliations, infligées par le Directeur Heck, quand ce n'est pas directement par les autres pensionnaires. Armés seulement de leur imagination et d'un espoir très fragile, chaque journée qui se passe est pour Elmer et Erik une lutte pour leur survie et leur liberté. Car au foyer Gudbjerg, les rêves ne sont pas permis...

Tiré d'une histoire vraie (mais non autobiographique), *The day will com*e est d'une violence morale et physique inouïe.

PASSER DU LONG-MÉTRAGE À LA SÉRIE

Pernille Bech Christensen explique qu'il y avait là tout le potentiel nécessaire pour produire deux formats différents et transformer donc le film en une série télé; et en l'occurrence plutôt une minisérie, car le propos est si sensible et l'atmosphère si pesante qu'elle imaginait mal pouvoir fidéliser des téléspectateurs sur une durée de 6 ou 8 épisodes.

Passer du long métrage à la série, cela a signifié d'allonger certaines scènes, d'étoffer les personnages bien sûr ; Søren Sveistrup s'est ainsi attelé à la tâche sans réécrire le scénario original, mais en l'adaptant de manière subtile.

Une des lignes directrices a notamment été d'alléger un peu le côté dramatique de la narration, par exemple en faisant de Heck,

le proviseur – magnifiquement interprété par Lars Mikkelsen (House of Cards, The Killing) –, un personnage plus ambivalent, peut-être pas totalement mauvais. Celui-là croit sincèrement en sa mission, à savoir faire de ces jeunes garçons des bons citoyens, les faire rentrer dans le rang, coûte que coûte, à force de discipline. Il incarne une certaine idéologie, est seulement le « produit de son époque ».

A surtout été ajoutée la figure de l'inspecteur qui, en cours de série, va en quelque sorte se poser en « sauveur ». Lui incarne par contre un peu de la modernité naissante dans cet espace confiné et rétrograde qu'est l'orphelinat, un établissement figé dans le temps ; lui seul, peut-être, échappe à cet univers à la Dickens.



Sune Martin est arrivé dans l'aventure alors que le film et sa musique existaient donc déjà. Il a travaillé six mois à la composition de la musique pour la série. Pour lui aussi, il ne s'agissait pas d'une création ex nihilo, mais bien de « transformer » une musique existante. D'habitude, il prend le temps de lire un scénario et, sur cette base, se lance dans l'exercice de composition. La démarche a été ici différente, davantage dans l'urgence, mais non moins passionnante.

Par la musique, lui aussi a notamment contribué à soulager un peu le propos. En effet, le fait d'accentuer des images ou intrigues déjà très fortes – pour ne pas dire insoutenables – par une musique prégnante, aux accents dramatiques, n'est pas toujours opportun. Sa mission a donc également consisté en un subtil réarrangement de l'univers sonore.

Par exemple, les passages où l'on voit Erik se prendre à rêver de devenir astronaute, malgré son pied bot, font l'objet d'une note plus joviale. La musique du film comprenait en outre un morceau écrit par le célèbre compositeur américain Hans Zimmer, puissant et très orchestral; il a alors fallu « diminuer l'intensité », tout en restant fidèle bien sûr à la densité de la narration et conserver donc le ton général de grande tristesse.

UN SUJET DE SOCIÉTÉ DÉLICAT, MAIS ASSUMÉ

Malgré ces velléités d'adoucir l'arc narratif – ce que le long métrage avait d'ailleurs déjà fait par rapport aux faits réels qui inspirent *The day will come* –, il n'a jamais été question de proposer pour autant une version édulcorée de cette histoire sombre. Si d'autres diffuseurs auraient pu avoir la tentation de modifier plus largement le contenu pour en proposer une version plus consensuelle, davantage « mainstream », TV2 assume ici pleinement le risque d'une série qui ne laisse pas tranquille. Elle sera d'ailleurs diffusée à une heure de grande écoute, soit 21 h, possiblement sur trois jours consécutifs, et en tout cas dans la même semaine, pour créer l'événement.

Car la minisérie est bien un événement en ce qu'elle aborde un sérieux sujet de société, qui n'est d'ailleurs pas un tabou au Danemark. Il existe en effet des documentaires sur ce thème. Il a même été demandé aux responsables en question de faire des excuses publiques, et une affaire est toujours en cours devant les tribunaux danois.

Le dortoir, dans la série, est une réplique fidèle de ce qui existait vraiment, ramenant à une réalité qui a bel et bien existé et fait donc encore parler d'elle. Ces garçons n'étaient pourtant pas de mauvais bougres, ni des vauriens (Les Vauriens, c'est aussi le titre d'un téléfilm français réalisé par Dominique Ladoge, sorti en 2006 et sur un thème équivalent, comme quoi d'autres pays sont également concernés...). Ils étaient placés là simplement parce que personne ne pouvait s'occuper d'eux, et cela suffisait amplement à jeter sur eux la suspicion.

L'éducation a certes beaucoup évolué depuis lors, la loi interdit à présent de frapper les enfants à l'école. Il existe désormais aussi le « style » Rita – autre série danoise découverte lors de l'édition 2013 de Série Series, sur laquelle Pernille Bech Christensen a également travaillé –, cependant les mentalités

évoluent peut-être plus lentement qu'on ne voudrait ou pourrait le croire... En tout cas il est bien question de droits de l'homme ici, et *The day will come* est en cela une série engagée.

DE L'ENGAGEMENT DU PRODUCTEUR/DIFFUSEUR

Interrogée en sa qualité de producteur et diffuseur, Pernille Bech Christensen insiste précisément sur la notion d'engagement. Une fois la décision prise de défendre tel ou tel projet, et bien que n'étant pas immergée dans le processus de création, son rôle n'en est pas moins de faire en sorte de valoriser au mieux l'idée ; et ce, en étroite collaboration avec le scénariste et le réalisateur à qui il revient bien sûr de « trouver les solutions ». Pour ce faire, elle insiste notamment sur l'importance d'une bonne communication.

Plus généralement, Pernille Bech Christensen évoque la qualité des séries produites au Danemark où l'on a conscience de ce qu'est une « vision d'auteur », alors même que le concept de showrunner n'existe pas vraiment. Ce sont les scénaristes et producteurs qui assument conjointement la responsabilité de tenir le cap, et il existe une formation en conséquence, une école nationale qui permet d'aborder tous les aspects de la profession (cadrage, montage, son...) et d'être polyvalent. Elle-même a d'ailleurs été monteuse avant de passer à la production, et c'est elle qui a fait le post-montage de *The day will come*.

ENFIN, À PROPOS DU CASTING

Outre la présence de Lars Mikkelsen cité précédemment, il y a également Sofie Gråbøl (qui lui donnait déjà la réplique dans *The Killing*) dans le rôle de l'institutrice, écartelée entre son désir de protéger ces enfants malmenés tout en tenant sa position dans la maison, mais encore Lars Ranthe (*The Hunt*), Sonja Richter (*The Homesman*) et David Dencik (*A Royal Affair*); une distribution adulte de choix donc.

Quant aux enfants, Pernille Bech Christensen n'était pas sur le plateau de tournage, mais elle peut affirmer sans hésiter que le réalisateur a fait un travail remarquable avec eux. Le casting a pris beaucoup de temps, l'assistant-réalisateur leur a mené la vie dure pour obtenir l'intensité voulue, et ça a très bien fonctionné.

Et les enfants se portent bien, rassure-t-elle enfin!



DOWNSHIFTERS

Elisa Viihde, Yle TV2 / Finlande



INTERVENANTS

Teppo Airaksinen (réalisateur) Anna Dahlman (scénariste) Olli Haikka (créateur et producteur délégué, Yellow Film & TV)

ANIMÉ PAR

Miryam van Lier (Directrice de la fiction, des programmes jeunesse et des arts du spectacle, Dutch Mediafund, Pays-Bas)

INTRODUCTION ET PITCH DE LA SÉRIE

La série finlandaise *Downshifters* s'intéresse à un nouveau phénomène social : le « downshifting ». En français, on parle plutôt de « sobriété heureuse » ou de « simplicité volontaire ». Le « downshifter » est un individu qui a fait le choix de quitter une vie professionnelle qu'il juge trop stressante pour une vie plus simple, assortie d'une consommation volontairement réduite, plus basique. Le « downshifter » aspire à un retour à des valeurs plus naturelles, plus communautaires.

RIRE AVEC LA CRISE

Tommi et Satu, les deux personnages principaux de *Downshifters*, abandonnent leur vie de luxe à Helsinki, leur grand appartement design. Ils annoncent à leurs proches qu'ils déménagent en banlieue, aménagent dans un HLM et jurent qu'ils vont moins consommer et vivre plus simplement. Ce qu'ils ont omis de dire, c'est que l'entreprise de Tommi a fait faillite et qu'il est criblé de dettes. Leur « downshifting » est donc contraint et forcé et ne répond pas d'une quelconque volonté de mener une nouvelle vie plus en phase avec d'éventuelles aspirations plus nobles.

L'idée pour *Downshifters* est venue tout naturellement à Olli Haikka, le créateur de la série. Le mot « downshifting » est dans toutes les bouches en Finlande. Mais rares sont ceux qui font le pas. Il y avait là un véritable potentiel comique. Bien évidemment, la crise, car c'est bien de cela qu'il s'agit, n'est pas comique en soi. La série aurait tout aussi bien pu être un drame.

Anna Dahlman explique que le choix de la comédie s'est fait tout naturellement. La série a une forme hybride. Si elle s'appuie sur un contexte social plutôt difficile, celui de la crise et du chômage, son principal objectif est de faire rire. Downshifters reflète la vision qu'ont les scénaristes de la vie : « la vie est une dramédie ».

Mais le fait de créer une comédie répond également à des aspirations économiques. Les comédies rencontrent un énorme succès en Finlande. À la télévision, elles enregistrent les plus forts taux d'audience. Il est donc beaucoup plus facile de convaincre un diffuseur avec un projet de comédie qu'avec un drame social. Cela d'autant plus que les créneaux disponibles pour les programmes d'une heure sont rares à la télévision finlandaise. La compétition est très serrée et la comédie a un plus fort avantage concurrentiel.

La série disposait d'un second atout : son casting. Jussi Vatanen, qui interprète le personnage de Tommi, est une véritable star (il tient, par exemple, le rôle principal dans le film Very Cold Trip qui a remporté un grand nombre de prix, notamment lors du Festival du film de comédie de l'Alpe d'Huez). Et les autres acteurs principaux sont également tous extrêmement populaires en Finlande.

Olli Haikka fait remarquer que *Downshifters* est également une comédie romantique. Car Tommi et Satu, dont la vie était entièrement consacrée à la consommation de biens de luxe, vont apprendre à se connaître en tant qu'individus et en tant que couple. Leur sobriété involontaire va renforcer leur relation.

L'HUMOUR À LA SAUCE FINLANDAISE

Le comique, dans *Downshifters*, repose essentiellement sur les dialogues. Le comique de situation est rarement développé. Malheureusement, il est très difficile de traduire l'humour de la série dans les sous-titres. Mais à écouter les rires lors de la projection de l'épisode, Teppo Airaksinen est confiant quant au fait que les spectateurs ont compris la majorité des blagues, tout du moins les plus importantes.

Du cinéma finlandais, Miryam van Lier rappelle que les spectateurs européens connaissent essentiellement les œuvres d'Aki Kaurismäki (L'Homme sans Passé, Leningrad Cowboys Go America, Le Havre...). Ses films sont profondément mélancoliques, calmes, silencieux. Le contraste avec Downshifters est flagrant. C'est une comédie dynamique, voire hystérique par moment.

Teppo Airaksinen affirme qu'il s'agissait d'un choix conscient. Dans la série, les événements auxquels sont confrontés les héros sont très mondains, classiques. Dans l'épisode 4, diffusé en amont de cette discussion, les personnages font face à des situations du quotidien presque banales. Tommi rentre en guerre avec l'un de ses voisins parce qu'il estime que ce dernier ne respecte pas les règles de réservation des machines à laver le linge mises à disposition des habitants de l'immeuble dans lequel il s'est installé avec sa compagne. Alors qu'une simple discussion entre adultes aurait permis de désamorcer la situation. Tommi va faire preuve d'une mauvaise foi et d'une bassesse assez inqualifiables. Dans ce même épisode, Pia et Aaro, les meilleurs amis de Tommi et Satu, se sont lancés dans la rénovation de leur nouvelle maison. On sait tous à quel point des travaux de rénovation peuvent être source de tensions. Mais ici, ils font atteindre un niveau de stress inimaginable. Et c'est justement un des ressorts de la comédie : prendre une situation des plus ordinaires et en faire ressortir tout le potentiel comique.

Les comédies préférées de Teppo Airaksinen sont celles où les acteurs parlent beaucoup et très vite. Dans Downshifters, les dialogues sont débités à la vitesse d'une mitraillette. Avant le début du tournage, il a rencontré les acteurs et les a invités à une projection privée du film



Husbands and Wives de Woody Allen. La comédie, pour lui, repose avant tout sur le rythme des dialogues. Dans Downshifters, ce rythme est, comme dans le film du célèbre réalisateur comique américain, frénétique, violent par moment. Lorsqu'un conflit éclate, celui-ci est poussé jusqu'à l'extrême.

Les acteurs de Downshifters sont tous des grands professionnels. Ils viennent tous du théâtre (un parcours classique en Finlande, puisque les opportunités de rôles au cinéma comme à la télévision sont quelque peu réduites), mais la gamme de leur jeu est extrêmement large du fait qu'ils enchaînent les drames et les comédies. Jussi Vatanen, par exemple, s'est illustré aussi bien dans certains des plus gros succès comiques du cinéma finlandais que dans des films de guerre. Teppo Airaksinen a travaillé longuement avec les acteurs pour qu'ils s'approprient les dialogues et qu'ils sonnent le plus juste et le plus naturel possible. Ce naturalisme est souligné par la mise en scène, dynamique et fluide. Beaucoup de séquences ont été tournées caméra à l'épaule dans des décors naturels. Les personnages, comme la caméra, sont constamment en mouvement.

Downshifters n'est pas une sitcom classique. Dans ce format – et Teppo Airaksinen prend l'exemple de la série 30 Rock pour appuyer son propos –, la réalisation doit épouser le rythme des blagues et des jeux de mots. Dans Downshifters, la caméra est plus libre de vagabonder, un dialogue peut être échangé entre deux personnages alors qu'ils ne sont pas dans la même pièce ; ce qui est inconcevable dans une sitcom.

La mise en scène, le rythme des dialogues font par moment croire que les acteurs ont improvisé. Teppo Airaksinen avoue détester l'improvisation. À chaque fois qu'un acteur se lance dans une improvisation, il brise le rythme de la scène. Les dialogues de la série ont été composés minutieusement.

Les dialogues ont été écrits par une équipe de scénaristes qu'Anna Dahlman a rejoints en cours de route, alors que le projet était déjà bien avancé. L'humour, selon elle, est un travail d'équipe. Il est plus simple d'écrire une blague si on a un public à disposition. Lorsqu'un gag ne fait rire personne, il y a de fortes chances qu'il ne soit tout simplement pas drôle.

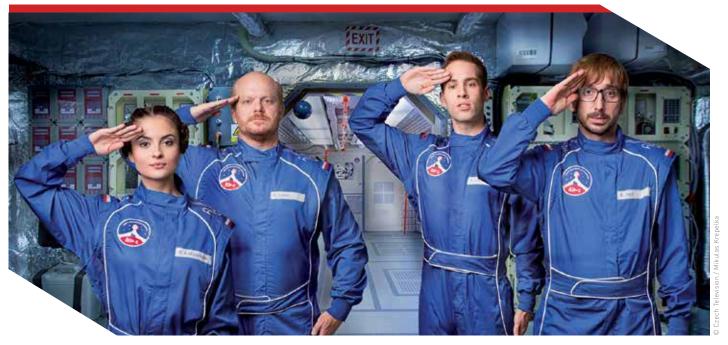
Un intervenant depuis la salle note une autre particularité de Downshifters : l'utilisation d'un nombre incalculable de gros mots et de jurons. Teppo Airaksinen plaide coupable. Il adore les injures et la langue finlandaise est, en la matière, d'une richesse inouïe. Une variété que l'on ne retrouve malheureusement pas dans les sous-titres... Beaucoup de gros mots ont été rajoutés pendant le tournage. Les dialogues, tel qu'ils avaient été retranscrits dans les scénarios, étaient beaucoup moins vulgaires. Olli Haikka fait remarquer que les jurons sont acceptés à la télévision finlandaise et les diffuseurs ne les censurent pas, ou tout du moins, ne les censurent plus.

Olli Haikka se rappelle avoir produit, il y a environ huit ans, une série d'animation pour adulte. Lors de la diffusion de la première saison, la chaîne avait couvert tous les gros mots par des « beep », soit la grande majorité des dialogues. Une version non censurée était disponible sur Internet. Dès la deuxième saison, la chaîne a décidé de ne plus intervenir. Les jurons faisaient partie de l'attrait de la série qui, bien que conçue pour les adultes, plaisait en l'occurrence énormément au public jeune.

L'humour de Downshifters est quoi qu'il en soit universel. C'est probablement pour cette raison que la série a été rachetée par un diffuseur américain pour en faire un remake. La première saison sera diffusée à la rentrée sur Yle, la chaîne publique de Finlande. Une deuxième saison a déjà été commandée.

KOSMO

Czech TV / République tchèque



INTERVENANTS

Tomáš Baldýnský (scénariste) Jan Bartek (réalisateur) Jan Maxa (directeur du développement de contenus, Czech Television)

ANIMÉ PAR

Jean-André Yerlès (scénariste, France)

CONFESSION D'UN SCÉNARISTE

Tomáš Baldýnský tient d'emblée à faire une confession, sous forme d'excuses auprès de l'assistance, car il ne doute pas qu'elle n'entendra rien ou presque à ce qu'elle va voir à l'écran, annonçant par là même une série à l'humour typiquement tchèque, évoluant dans un univers très déjanté dans lequel il ne lui semble pas si facile de s'immerger. Quant au modérateur, il confesse bien volontiers que c'est sa première série tchèque...

GENÈSE DE LA SÉRIE

Tomáš Baldýnský a été critique de films avant de décider de bifurquer pour devenir auteur. Plutôt adepte du genre comique, quand on lui a demandé d'écrire une série télé, a resurgi du passé une vieille idée de sitcom qui se déroulerait dans l'espace, l'histoire du premier vol tchèque habité – et imaginaire – sur la Lune. Ou autrement exprimé : « Et si les Tchèques étaient les premiers Slaves à aller sur la Lune ? Les Russes n'y ont jamais mis les pieds! »

Sa première comédie avait déjà rencontré le suffrage du public, précise Jan Bartek (il s'agissait de la 1ère sitcom jamais réalisée depuis 40 ans en République tchèque, diffusée aux heures de grande écoute). Il avait donc déjà fait montre de sa sensibilité et de sa capacité à séduire une large audience.

Pas question alors de chercher une autre équipe de rédaction, la légitimité acquise de Tomáš Baldýnský suffisait amplement, lequel a travaillé avec sa petite amie qui, nous dit-il, écrit d'excellents dialogues. Lui a les idées, et elle les transforme en répliques; le travail aura duré deux ans et demi, comme une affaire de famille.

LA FICTION EN RÉPUBLIQUE TCHÈQUE

Jan Maxa indique que la fiction en général est le genre qui fonctionne le mieux en prime time en République tchèque, et elles sont donc légions. Tandis que les chaînes commerciales diffusent surtout des soaps, Czech Television diffuse beaucoup de séries policières, mais aussi des « contes » – un genre très populaire là-bas – et parfois des séries plus décalées, comédies bizarres au nombre desquelles l'on pourrait peut-être ranger Kosmo, si toutefois l'on peut considérer la série comme classable.

En fait, ce n'est ni de la parodie, ni de la science-fiction – nous en parlerons plus tard –, à la limite une satire politique nationale, mais aussi en matière de relations internationales (elle s'attaque à tout le monde, des diplomates russes qui disent toujours le contraire de ce qu'ils vont faire, aux Américains qui veulent envahir la Polynésie à cause de son potentiel pétrolier, en passant par les militantes féministes). Quoi qu'il en soit, Jan Bartek ne voulait pas d'une série « identifiable », et c'est réussi.

4-4

UNE NARRATION À DEUX NIVEAUX ET UNE SÉRIE POLITIQUEMENT INCORRECTE

La narration se fait ici à un double niveau. Il y a bien sûr l'histoire des quatre astronautes prêts à embarquer pour la Lune, mais en parallèle il y a celle d'une classe politique corrompue. Et sur ce point, les protagonistes conviennent que la série est sans ambages, cinglante satire des affaires politiques et sociales internes, ne craignant pas de viser tel ou tel politicien, les blagues sont acides, les portraits sans facéties. Tomáš Baldýnský confie que c'est le travail le plus « nationaliste » qu'il ait jamais réalisé : vraiment une affaire de Tchèques !

Il lui semble même qu'il serait préférable d'attendre les élections pour diffuser la série tant ils ont pris le risque d'être explicites (en particulier à travers le personnage de Mr Rubbish, alias le premier ministre actuel), en même temps qu'il assure être indélogeable, en tout cas techniquement parlant, et rassure quant au fait que la télé est heureusement très indépendante en République tchèque.

Outre le pied de nez fait à la classe politique dirigeante tchèque donc, la Pologne en prend également largement pour son grade, et à ce titre l'équipe de *Kosmo* tient à nous faire partager un extrait d'un épisode suivant, dans l'espace cette fois...

EXTRAIT VIDÉO

Une fois dans l'espace donc, l'aéronef se fait dépasser par une embarcation polonaise – ce qui, pour les Tchèques, est tout bonnement inenvisageable, car s'ils pourraient à la rigueur accepter d'arriver sur la Lune après l'Allemagne, il est inacceptable de se laisser doubler par la Pologne...! Autocritique bien vue d'un complexe d'infériorité par rapport aux pays voisins, et les trois acolytes d'ajouter au passage qu'ils auraient tout aussi bien pu faire le choix de la menace d'une fusée française, car ils nous détestent tout autant que leurs amis Polonais... Pas question donc de se faire doubler par l'ennemi, alors on appuie simplement sur le champignon et l'on se prend même à vouloir délester le vaisseau de quelques-uns de ses passagers afin de gagner de la vitesse... Très loin de *Gravity*, la science-fiction ici est vraiment de la « science-fiction », plus proche d'un « *Borat* à la sauce tchèque ».



TOURNAGE, BUDGET, EFFETS SPÉCIAUX

Le tournage a commencé alors que la série n'était pas encore entièrement écrite, ce qui a pu parfois compliquer la donne. En tant qu'auteur, la décision finale revenait toujours à Tomáš Baldýnský, précise Jan Bartek qui lui accorde une grande confiance. Il est d'ailleurs intervenu à chaque étape du projet, y compris sur le tournage. Comme s'il y avait au fond deux réalisateurs : l'un qui prépare toutes les choses en amont, en particulier les acteurs, et l'autre, le « réalisateur télé », qui entre en jeu après.

À noter que s'il était déjà familier du genre sitcom, Tomáš Baldýnský explorait cependant ici un territoire en friche, notamment en termes d'effets spéciaux. Il a fallu faire avec les moyens du bord en la matière, avec un budget global limité à 550 000 € pour les 5 épisodes, soit 200 minutes au total ; ce qui oblige à être vraiment créatif. Non sans humour, Jan Maxa dit aujourd'hui être expert en matière d'apesanteur avec des bouts de ficelles, et ce même si, bien sûr, tous auraient aimé pouvoir être créatifs avec davantage de budget (qui a en l'occurrence déjà été dépassé par rapport aux prévisions initiales).



PERSPECTIVES

Tournée de novembre 2015 à mai 2016, Kosmo était en postproduction au moment de Série Series et jusqu'en septembre. Quant à espérer la vendre à l'étranger, la Slovaquie a déjà signifié son intérêt, mais il y a peu de chances que la Pologne suive... Comme dit en début de séance, il s'agit d'une série très ancrée dans un contexte local. Même si « la comédie s'exporte mal en général », nous dit Tomáš Baldýnský, sa minisérie défie les lois du genre, c'est ce qui lui importe et il en est fier.

TOMORROW I QUIT

ZDF / Allemagne



INTERVENANTS

Martin Eigler (créateur, scénariste et réalisateur) Sven Poser (scénariste) Nina Güde (productrice) Bettina Wente (productrice) Suzanne Wolff (actrice)

ANIMÉ PAR

Jean-André Yerlès (scénariste, France)

PITCH

Les Lehmann sont une famille ordinaire avec un problème ordinaire : ils n'ont plus d'argent. L'imprimerie de Jochen ne reçoit pas de commande, son mariage bat de l'aile et ses enfants sont au plus mal. Quand Jochen se voit refuser un énième prêt, il se met à imprimer ses propres billets de 50 €. Sans savoir que ces derniers sont faux, sa fille les dépense à travers la ville. Les billets sont tellement bien faits qu'ils attirent l'attention de la mafia, et Jochen se met à chercher une manière de s'en sortir...

UN BREAKING BAD ALLEMAND?

Lorsque Jean-André Yerlès a vu le premier épisode de *Tomorrow I Quit*, il a tout de suite pensé à *Breaking Bad*, la désormais célèbre série produite par la chaîne AMC (également responsable de *The Walking Dead*). Pour rappel, dans la série américaine, Walter White, un professeur de chimie atteint d'un cancer du poumon en phase terminale, se lance dans le trafic de méthamphétamine pour assurer l'avenir financier de sa famille après sa mort. Les drogues qu'il produit dans un petit laboratoire de fortune sont d'une telle qualité qu'il s'attire l'attention des mafias locales. À première vue, Walter White partage la même destinée que Jochen Lehmann, deux hommes pris dans une spirale infernale.

Martin Eigler comprend parfaitement que les séries puissent être comparées. L'exposition des personnages dans le premier épisode est assez similaire. Toutefois, il tient à préciser que l'écriture de *Tomorrow I Quit* a débuté bien avant la diffusion de *Breaking Bad*. Les similitudes entre les deux séries sont donc le fruit du hasard. Il ne faut pas oublier qu'elles ont été écrites alors que la crise financière de 2008 s'abattait sur le monde ; elles reflètent donc toutes deux l'esprit de cette époque troublée et s'inspirent des conséquences de la crise sur les classes moyennes et populaires. Par ailleurs, Sven Poser fait observer que les deux séries sont,

au final, assez différentes. Dans *Breaking Bad*, comme dans toute bonne série américaine qui se respecte, le thème principal est la rédemption, et l'intrigue, telle qu'elle est déployée, est profondément pessimiste et sombre. Le ton de *Tomorrow I Quit* est très différent, beaucoup plus léger. La diffusion de *Breaking Bad* a permis aux scénaristes de *Tomorrow I Quit* de modifier l'essence même de la série pour en souligner les aspects plus comiques. Le personnage de Jochen Lehmann est beaucoup moins sombre que celui de Walter White. De surcroît, Martin Eigler indique que la production de la série a dû être suspendue après le tournage du deuxième épisode (*Tomorrow I Quit* en contient cinq au total). Les scénaristes ont profité de cette pause pour étoffer les personnages et renforcer la dimension comique de certaines situations.

Martin Eigler confesse que la diffusion de *Breaking Bad* a sonné « comme une sentence de mort » et que *Tomorrow I Quit* a bien failli ne jamais voir le jour. Sans le soutien infaillible des producteurs (Bettina Wente, sur ce point, indique être tombée folle amoureuse du projet dès la lecture du premier pitch) et de la chaîne – ZDF en l'occurrence –, le projet aurait été tout bonnement abandonné.



Un des principaux atouts de la série est son casting. Bastian Pastewka (qui incarne Jochen Lehmann) est un acteur très populaire en Allemagne. Il n'a pas hésité une seconde à accepter le rôle et son soutien à la série a certainement joué en sa faveur, notamment auprès de ZDF. Suzanne Wolff, qui interprète l'épouse, avoue avoir été un peu moins emballée à la lecture du projet. « En tant qu'actrice, je suis plus habituée au registre dramatique, et le ton résolument léger de la série me faisait un peu peur », confiet-elle. Sa rencontre avec Bastian Pastewka a fini par la convaincre.

La famille Lehmann est au centre de l'intrigue. Pour s'assurer que celle-ci serait la plus réaliste possible, les acteurs ont été réunis des semaines avant le début du tournage pour interagir et apprendre à se connaître. Suzanne Wolff explique qu'ils ont passé des après-midis entiers à jouer à des jeux de société. « Un jour, nous sommes tous allés au zoo. Ce jour-là, j'ai compris que nous étions devenus une vraie famille ».

La famille, dans la série, est si convaincante, qu'elle en est presque trop typiquement allemande. Suzanne Wolff s'inquiète à ce sujet du fait que *Tomorrow I Quit* pourrait ne pas plaire aux autres publics européens. Mais elle est rassurée par les participants à la discussion qui lui rappellent que les thématiques abordées dans la série concernent tout le monde en Europe. Le public, qu'il soit français ou anglais, se retrouvera dans la famille Lehmann.



VERS UNE DEUXIÈME SAISON

La série a bénéficié d'un budget de 4 millions d'euros pour cinq épisodes. *Tomorrow I Quit* a été diffusée sur ZDF, au mois de janvier, à 21h45. La chaîne ne disposait pas de case spécifique pour ce type de produit. Le succès, quoique tout à fait honorable, a souffert de la concurrence. En effet, au même horaire, une autre chaîne diffusait *The Jungle*, l'une des émissions de téléréalité les plus populaires en Allemagne (l'équivalent de la *Ferme Célébrités* en France).

Peu importe, la ZDF a déjà commandité une deuxième saison, en cours d'écriture. Marin Eigler signale que celle-ci sera assez différente de la première...



THE SECRET

ITV / Royaume-Uni



INTERVENANTS
Nick Murphy (réalisateur)

ANIMÉ PAR
Arnaud Malherbe (réalisateur)

Hazel Buchanan est professeure de catéchisme. Colin Howell est dentiste. Ils se sont rencontrés à l'église baptiste de Coleraine, une petite ville d'Irlande du Nord. Ils sont tous deux profondément religieux, et mariés chacun de leur côté. Piliers de leur communauté, ils organisent régulièrement des soirées de prière. Colin joue même de la guitare pendant les offices.

Mais Hazel et Colin vont tomber follement amoureux et entamer une relation extraconjugale aussi passionnelle que destructrice qui les conduira progressivement hors des sentiers de leur foi. Un jour, ils décident d'assassiner leurs époux respectifs en faisant passer le meurtre pour un suicide. Les corps des deux victimes seront retrouvés le 19 mai 1991.

L'acte accompli, la relation entre les deux amants dépérit et ils se séparent dans l'aigreur et l'amertume. Colin Howell sombrera dans une frénésie autodestructrice allant jusqu'à confesser ses crimes aux anciens de son église. 19 ans après les faits, Hazel Buchanan et Colin Howell seront arrêtés par la police. Ils purgent, tous les deux, une peine d'emprisonnement à perpétuité.

TOUTE RESSEMBLANCE AVEC DES PERSONNES...

Diffusée sur la chaîne ITV, la minisérie *The Secret* s'inspire de faits réels. Le terme « s'inspirer » est probablement mal choisi. Nick Murphy a voulu la série aussi réaliste que possible, proche du documentaire. Avec *The Secret*, Nick Murphy s'est investi dans un travail proche de celui d'un journaliste, une profession dont il s'est efforcé d'adopter les principes et les règles éthiques. La scène du crime, par exemple, est, d'un point de vue médicolégal, entièrement fidèle aux faits, dans les moindres détails. La séquence est épurée, silencieuse, sans aucune musique. Le contraire, estime Nick Murphy, aurait été obscène. Vidée de toute forme d'artifice dramaturgique, cette longue séquence de 20 minutes n'en est que plus insupportable.

Arnaud Malherbe fait alors remarquer que certains réalisateurs adoptent une approche totalement opposée. Les Frères Dardenne, par exemple, estiment que le cinéma, même lorsqu'il s'inspire de faits réels, est un mensonge. Nick Murphy comprend l'argument bien qu'il n'y adhère pas. « Si tous les réalisateurs trichent, ils ne sont pas tous des menteurs ».

Il évoque Le Dernier Roi d'Écosse, de Kevin Macdonald (un film qu'il apprécie, au demeurant), qui traite du règne d'Idi Amin Dada. Le film prétend s'inspirer de faits réels (il s'ouvre d'ailleurs sur un carton qui allègue que les événements décrits dans le film sont bien réels). Effectivement, Idi Amin dada (incarné par Forest Whitaker) a bien existé. Dictateur profondément mégalomane, il s'est attribué un grand nombre de titres honorifiques, notamment celui de Roi d'Écosse. Mais Kevin Macdonald se permet d'introduire dans le film un second personnage totalement fictif, celui du médecin personnel du dictateur. Cette liberté que le réalisateur prend avec l'histoire est plus que problématique.

Tout dépend en fait du sujet traité. Nick Murphy a réalisé deux épisodes de la série historique *The Last Kingdom*, diffusée sur BBC Two. L'intrigue se déroule au IXème siècle, à une époque où les terres anglo-saxonnes étaient régies par les Vikings danois. Les personnages principaux – Uhtred, Alfred le Grand, Guthrum l'Ancien – ont effectivement existé. Mais on ne connaît que très peu de détails sur les Vikings (comment ils montaient leurs chevaux, ce qu'ils mangeaient...), et les scénaristes, comme les réalisateurs, peuvent dès lors prendre toutes les libertés qu'ils veulent avec l'histoire officielle. *The Secret* est, à l'inverse, une série contemporaine, la majorité des protagonistes sont encore en vie. « Le réalisateur a donc une responsabilité » : celle d'être le plus honnête possible, de ne jamais travestir les faits. Il s'agit, encore une fois, d'une question d'éthique. *The Secret* est « une histoire vraie », dans tous les sens du terme.

Dans *The Secret*, Nick Murphy s'est efforcé « de ne jamais rendre les événements plus excitants qu'ils ne l'ont été ». C'est d'ailleurs une des consignes qu'il a données à ses acteurs. « Leur fonction n'est pas de rendre les événements plus dramatiques, mais d'être le plus crédibles possible ». C'est pour cette raison que Nick Murphy a privilégié les moments de silence. Les dialogues, quoi qu'il en soit, sont toujours dangereux. « Dans la vraie vie, personne ne dit jamais ce qu'il pense et les meilleurs auteurs sont ceux qui font mentir leurs personnages ».

La mise en scène dans *The Secret* n'est jamais démonstrative. La caméra est portée à l'épaule. La musique est utilisée avec parcimonie. Nick Murphy s'interdit toute forme de suspense. Dans de nombreux films, les réalisateurs filment des scènes totalement inutiles où l'on voit, par exemple, une main écarter un rideau pour donner un sentiment de danger imminent. « Pourquoi ne pas montrer à qui appartient la main ? N'est-il pas plus judicieux de laisser le spectateur imaginer qu'il y a quelqu'un derrière le rideau ? » Ce type de scène n'a, selon Nick Murphy, aucun intérêt. Comme les séquences de rêve, qu'il déteste tout autant, car elles n'apportent rien à l'intrigue. Une série comme *The Secret* n'a pas besoin de cumuler les séquences de suspense pour effrayer les spectateurs. L'effroi provient de la banalité des événements.

Si Arnaud Malherbe comprend la démarche de Nick Murphy, il fait remarquer que pour une série réaliste, *The Secret* est en l'occurrence très pudique. Il n'y a, par exemple, aucune scène de sexe dans le premier épisode. Or il s'agit pourtant d'une histoire d'amour. L'attirance que Colin éprouve pour Hazel est éminemment sexuelle. Mais Nick Murphy ne voyait pas l'intérêt de montrer des scènes de sexe dans le premier épisode (en revanche, ces scènes sont plus présentes et plus crues dans la seconde partie de la série, après les meurtres, quand la relation entre les deux criminels se détériore et que le sexe devient plus glauque). Les spectateurs, lorsqu'ils regardent une histoire d'amour, s'attendent à voir les deux protagonistes faire l'amour. Mais Nick Murphy s'est amusé à tromper leurs attentes. Le rôle d'un réalisateur est de surprendre le spectateur.

UNE SÉRIE « SO BRITISH »!

Arnaud Malherbe pense que, pour beaucoup de spectateurs, notamment français, *Th*e *Secret* sera vu comme une série typiquement britannique. Nick Murphy est incapable de définir

ce qu'est une série britannique. Il comprend que pour les spectateurs, un film anglais est toujours ancré dans la réalité sociale (le plus digne représentant du cinéma anglais n'est-il pas Ken Loach ?). Il en est probablement de même pour les séries. The Secret n'a pas peur de scruter les travers les moins reluisants de la société. Cela étant dit, Nick Murphy rappelle que cela fait maintenant plus d'une quarantaine d'années que la télévision britannique produit et diffuse des séries inspirées de faits réels. Arnaud Malherbe souligne toutefois l'originalité de The Secret, une série qu'on n'a pas l'habitude de voir sur une chaîne commerciale (ITV est la première chaîne privée de Grande-Bretagne, l'équivalent de TF1 en France). Nick Murphy convient que le projet était pour le moins atypique. Pourtant, les chaînes britanniques, fortement influencées par la BBC qui a façonné le paysage audiovisuel anglais, n'ont pas peur de prendre des risques. Les diffuseurs sont conscients que les séries plus osées comme The Secret, même si elles risquent d'être moins rentables, sont indispensables à leur image de marque.

Par ailleurs, les risques étaient relativement maîtrisés. Nick Murphy avait déjà travaillé pour ITV. Il avait réalisé, en 2014, les trois épisodes de la première saison de la minisérie *Prey* qui avait, malgré un style très agressif (beaucoup plus agressif que *The Secret*) rencontré un énorme succès (plus de 8,9 millions de téléspectateurs). La chaîne ne s'est donc pas lancé aveuglement dans l'aventure. Et manifestement elle a eu du flair, puisque *The Secret* a également rencontré un vif succès. La série a même enregistré un taux d'audience de 60 % en Irlande du Nord, du jamais vu...

Arnaud Malherbe profite de l'occasion pour interroger Nick Murphy sur les relations qu'il a entretenues avec la chaîne, que ce soit pendant le développement ou le tournage. Le réalisateur lui répond qu'ITV lui a offert toute la liberté dont il avait envie et besoin. Pour illustrer son propos, Nick Murphy précise que la chaîne avait commandité – et financé – une série de trois épisodes de 50 minutes. Pendant le tournage, Nick Murphy a improvisé de longues séquences avec les acteurs, s'éloignant parfois des scénarios. Après le montage, la série comportait finalement quatre épisodes de 52 minutes. Beaucoup de chaînes auraient alors refusé la série, exigé de la part du réalisateur qu'il se conforme au projet tel qu'il avait été développé initialement, mais ITV a soutenu Nick Murphy et sa vision.



La chaîne a toujours eu confiance dans le projet. Elle est très peu intervenue, si ce n'est pour régler les problèmes juridiques. Car dès l'annonce du projet, les familles des protagonistes, notamment la fille de Colin Howell, ont fait savoir à la presse qu'ils y étaient totalement opposés.

Arnaud Malherbe se demande si les deux protagonistes principaux ont vu la série. Nick Murphy a été informé que Hazel Buchanan l'avait effectivement vue. Colin Howell a fait savoir que cela ne l'intéressait pas et qu'il ne la regarderait pas. « Colin est un mégalomaniaque. Je suis sûr qu'il a menti et qu'il a tout fait pour voir la série ». D'ailleurs, lorsqu'il a été informé du projet, sa première réaction fut d'être déçu de ne pas être incarné par Brad Pitt...

TU NE TUERAS POINT

Nick Murphy a été associé au projet dans les premières phases du développement. « L'histoire était passionnante. J'adore quand des personnages ordinaires font des choses extraordinaires, ici un meurtre des plus sordides », nous confie-t-il. « Ordinaires » ? C'est vite dit. Le réalisateur admet que Colin Howell est un monstre. « Mais un monstre qui s'ignore ».

Si Colin Howell est un personnage fascinant, c'est en effet qu'il semble ignorer tout le mal qu'il fait. Plus perturbant encore, il est persuadé qu'il est investi d'une mission divine. « Nous vivons dans un monde où certaines personnes sont persuadées que leur

Dieu leur demande d'accomplir des choses extraordinaires ». C'est cet aspect religieux qui a le plus intéressé Nick Murphy. « Si la série avait pour personnages principaux des gangsters, je ne l'aurais probablement pas réalisée ».

Hazel Buchanan et Colin Howell sont profondément religieux. Ils appartiennent à la communauté fermée et discrète des Baptistes (très présente en Irlande du Nord). L'église n'a jamais réussi à croire à la culpabilité de Colin et l'a protégé pendant des années (tout comme l'Église catholique n'a pas hésité à protéger des prêtres pédophiles). Le procès et la condamnation des deux amants ont profondément choqué et traumatisé la communauté. « C'est une très petite communauté, et tout le monde connaissait Hazel Buchanan et Colin Howell ».

Il aurait été très facile de transformer *The Secret* en brûlot antireligieux. Certes Nick Murphy est athée, mais tel n'était pas son objectif. La série est davantage l'étude d'une psychose. « Beaucoup de gens », souligne-t-il « créent leur Dieu à leur image, et non pas l'inverse ». Ainsi, « les personnes homophobes ont un Dieu homophobe ». Colin Howell se comparait au Roi David. Dans l'Ancien Testament, nous rappelle Nick Murphy, David est un roi adultère et meurtrier. Il fera assassiner Urie, le mari de Bethsabée, sa maîtresse. Si le Roi David a enfreint les lois divines, Dieu le pardonnera. Colin Howell est pareillement convaincu que Dieu le pardonnera, quoi qu'il fasse. « La folie est une forme de conviction ».





ITV / Royaume-Uni



INTERVENANTS

Nicola Larder (co-creatrice et productrice) Charles Martin (réalisateur) Ray Panthaki et Nicholas Pinnock (acteurs) Max Gottlieb (chef décorateur)

PRÉSENTÉ PAR

Pierre Zéni (rédacteur en chef, Ciné+, France)

Pour la soirée de clôture, l'équipe de la série britannique *Marcella* répondait aux questions du journaliste Pierre Zéni sur la scène du grand théâtre de Fontainebleau.

LE PITCH DE LA SÉRIE EN QUELQUES MOTS...

Campé dans le Londres contemporain et centré sur un personnage de femme officier de police, Marcella, est un thriller scandinave teinté d'une atmosphère britannique. Imprégné de l'immuable style nordique de Rosenfeldt (créateur de *Bron*), plein d'action et de rebondissements. *Marcella* nous plonge dans la psychologie d'un personnage d'inspectrice bientôt quadragénaire, revenant dans la section homicide de la Metropolitan Police de Londres, après un congé de 12 ans.

UN POLAR BRITANNIQUE À LA SAUCE NORDIQUE

Nicola Larder, co-créatrice de la série avec Hans Rosenfeldt avoue qu'elle nourrissait depuis longtemps l'envie de collaborer avec des « nouvelles voix », des talents non britanniques, afin d'apporter un regard différent, inédit, dans l'univers de la série policière britannique. Le choix de Hans Rosenfeldt s'est fait assez naturellement car en tant que créateur de Bron/The Bridge, cet auteur suédois a su séduire plus de 175 pays, et en tant que maître du suspense, il incarnait l'auteur idéal de ce nouveau projet de thriller autour d'un personnage de femme fort, mystérieux et complexe, tel que Hans les apprécie. Nicola était tout aussi convaincue de lui offrir une belle opportunité d'imaginer un récit dans une métropole comme Londres, gigantesque, colorée et vibrante, une mégapole synonyme de tolérance et de mixité, rappelle le chef décorateur Max Gottlieb, même si le Brexit a pu voiler cette image récemment!

Aussi, dans une collaboration fructueuse, l'œil neuf de Hans a apporté une vraie authenticité et une fraicheur de point de vue à la série, alors que les autres membres de l'équipe ont pu y apporter leurs référents et bagage émotionnel britanniques.

LA PRÉPARATION DES ACTEURS

Pour jouer le rôle du collègue policier de Marcella, une première pour lui, Ray Panthaki a eu la chance de rencontrer un inspecteur de police qui a bien voulu répondre à toutes les questions qu'il pouvait se poser sur son métier. Il y a d'ailleurs acquis un total respect pour ces professionnels! Par ailleurs, les dialogues de Hans Rosenfeldt ont beaucoup aidé les acteurs, grâce à leur précision et leur clarté.

Nicholas Pinnock quant à lui joue le rôle de Jason, le mari de Marcella, qui deviendra son ex-mari... Pour se préparer à ce rôle, la tâche était facilitée par la qualité du scénario qui permettait de comprendre facilement les personnages et leur évolution au travers des épisodes. Nicholas a beaucoup apprécié la collaboration au sein de l'équipe, les discussions avec le réalisateur et la possibilité de répéter avant le tournage. Enfin, en tant que mari dans un couple qui se sépare, Nicholas s'est appuyé sur le témoignage de proches ayant traversé ces mêmes épreuves, sur certaines attitudes et tensions qui sont inhérentes à ces contextes de couples qui se sont aimés et qui sont amenés à se séparer.

WHODUNNIT?

Le réalisateur Charles Martin confirme qu'il aime beaucoup travailler avec les acteurs, qu'il a beaucoup discuté avec eux au moment du casting puis une semaine avant le tournage afin que chacun puisse expérimenter et explorer son personnage.

D'une manière très étonnante qui a beaucoup amusé toute l'équipe : les auteurs n'ont pas divulgué aux acteurs qui était le tueur! Et de fait pendant les scènes d'enquête, on sentait vraiment qu'ils cherchaient à percer le mystère et s'investissaient à fond dans la recherche du coupable. L'équipe a aussi fait beaucoup de paris sur le coupable présumé et aussi a eu régulièrement peur d'être tué dans l'épisode à venir! Seul l'acteur jouant le rôle du meurtrier a fini par le savoir.

Alors qui est le tueur ?? A vous de regarder la série pour le découvrir... Un petit indice cependant pour vous aider... il n'est pas tout seul...

SKAM & #HASHTAG

NRK/Norvège SVT/Suède





INTERVENANTS

Skam / Shame
Marianne Furevold (productrice, NRK)
#hashtag
Jessika Jankert (coscénariste)
Lovisa Löwhagen (coscénariste)
Christian Wikander (directeur de la fiction, SVT)

ANIMÉ PAR

Liselott Forsman (productrice exécutive de projets de fiction internationaux. Yle. Finlande)

Les grandes chaînes de télévision publiques font aujourd'hui face à un nouveau défi. Les diffuseurs historiques ont progressivement été délaissés par les adolescents et les jeunes adultes qui ne semblent plus s'intéresser aux programmes que leur propose le service public. Les deux séries présentées aujourd'hui – #hashtag et Skam – sont nées de la volonté de SVT (la première chaîne publique suédoise) et de NRK (la première chaîne publique norvégienne) de renouveler la création, de reconquérir et fidéliser le public jeune et de s'ouvrir aux nouvelles technologies de la communication.

SKAM/SHAME : À L'OMBRE DES JEUNES FILLES EN FLEUR

Marianne Furevold présente la genèse de *Skam*. La chaîne NRK lui a laissé carte blanche, au printemps 2014, pour développer, produire et tourner une série innovante, et ceci, dans le but de renouer avec un public jeune davantage attiré par les chaînes commerciales et qui estime que la télévision publique n'a rien à lui offrir. Plus spécifiquement, la série avait pour cible les adolescentes âgées de 16 à 18 ans. La chaîne avait un objectif particulièrement ambitieux pour la série : aider les jeunes filles de 16 ans à renforcer leur amour propre en les aidant à s'affranchir des tabous, affronter leurs peurs et comprendre les relations interpersonnelles ainsi que les mécanismes qui les sous-tendent.

Marianne Furevold travaille depuis de nombreuses années en tant que scénariste et productrice. « Participer à une expérience comme celle-ci était unique pour moi ». De telles opportunités sont rares. Ce projet était probablement le plus ambitieux auquel elle avait été associée jusqu'à présent. C'était aussi le plus fou et le plus excitant.

Mais avant de se lancer dans un tel défi, encore faut-il connaître la cible à laquelle on s'adresse. Pour cela, Marianne Furevold a monté une équipe de chercheurs chargés d'étudier pendant plusieurs mois les mœurs des adolescents norvégiens. Une des participantes à cette équipe était une jeune femme âgée de

25 ans. Elle a parcouru les lycées de Norvège, interrogeant les élèves à la sortie des cours. Ces mois de recherche peuvent être considérés comme un luxe. Ils étaient pourtant indispensables. Pour s'adresser aux jeunes, il faut connaître leurs problématiques, leurs aspirations, leur langage. Les adolescents ne sont pas dupes. Ils savent lorsqu'une série n'est qu'une coquille vide, un produit formaté qui fait semblant de s'intéresser à leur vie.

L'équipe de recherche a également organisé des entretiens avec une trentaine de jeunes. Ces rencontres ont alimenté la série, ont permis d'en dessiner les contours, voire même de créer les personnages principaux. Ainsi, à l'occasion d'un entretien, l'équipe a rencontré une jeune femme musulmane pratiquante. Celle-ci s'était plainte de la façon dont les musulmanes étaient représentées à la télévision norvégienne. Car au-delà de la reconquête des jeunes, un des principaux problèmes auquel est confrontée aujourd'hui NRK est le manque de représentation, dans sa programmation, de la diversité culturelle de la Norvège d'aujourd'hui. Les médias norvégiens ont tendance à représenter les femmes musulmanes comme des simples victimes de la tyrannie des hommes. Skam nous offre un personnage très atypique, celui de Sana, une jeune musulmane intelligente, belle et forte. Elle porte le voile ; elle croit en elle-même et en sa religion.

Skam raconte le quotidien de cinq adolescentes : Eva, Noora, Vilde, Chris et Sana donc. La première saison se déroule pendant le « Russfeiring », une période très particulière, le plus important rituel des jeunes lycéens norvégiens. Le « Russfeiring » (souvent raccourci en « Russ ») n'a pas d'équivalent dans les autres pays d'Europe. Du 1er mai (fête du travail) au 17 mai (la fête nationale), les lycéens font la fête sans discontinuer, arpentent les rues dans d'énormes bus brinquebalants, s'engagent dans d'épiques batailles au fusil à eau et tentent de commettre tous les excès possibles et inimaginables.

Le premier extrait de la série diffusé pendant la séance résume parfaitement l'esprit de Skam. Cinq jeunes filles sont filmées au ralenti alors qu'elles avancent vers la caméra. Elles ont des bouteilles d'alcool à la main et marchent au son d'un titre de la chanteuse Peaches aux paroles quelque peu explicites. Elles se rendent à une fête. Elles avancent confiantes, d'un pas assuré, prêtes pour la soirée qui s'annonce. On comprend instantanément que Skam est une série moderne, décomplexée, qui n'a pas froid aux yeux et n'hésitera pas à aborder toutes les problématiques auxquelles sont confrontés les adolescents d'aujourd'hui. Les extraits suivants renforcent notre première impression. Dans une scène, un groupe de filles parle librement et avec beaucoup d'humour des maladies sexuellement transmissibles. Dans une autre scène, Eva confronte un jeune adolescent qui a publié sur Internet des photos qu'il a prises d'elle, nue, alors qu'elle était inconsciente après une soirée trop arrosée.

Au-delà des thèmes évoqués, et de la frontalité avec laquelle ils sont abordés, la série se montre particulièrement innovante, aussi bien dans son mode d'écriture que dans celui de sa réalisation ou de sa diffusion. La scénariste Julie Andem établit les principaux arcs narratifs. Les épisodes hebdomadaires sont écrits une semaine avant le tournage afin de coller le plus possible aux événements réels. Certaines histoires sont même inspirées d'événements vécus par les acteurs. La première saison contient 11 épisodes. La deuxième saison en comprend 12. Les épisodes ont une durée qui peut varier entre 17 et 50 minutes. Le temps de tournage est, en moyenne, d'un jour et demi par épisode. 5 jours sont consacrés au montage. Le coût des deux saisons s'élève à 1 million d'euros.

Mais c'est dans sa diffusion que la série se montre particulièrement innovante. Avant d'être diffusée à dates et horaires fixes à la télévision, les différentes scènes qui composent les épisodes de Skam sont diffusées en temps réel sur les réseaux sociaux. Ainsi, pendant toute une semaine, les séquences sont publiées aux moments précis (jour et heure) où elles sont censées se produire. Si une scène se déroule un lundi, pendant l'heure du déjeuner, à 13 h 15, la séquence en question est mise en ligne sur Internet un lundi à 13 h 15. Si une scène se déroule pendant une énorme fête, un vendredi soir à minuit, la séguence est mise en ligne le vendredi soir à la même heure. Internet permet une expérience particulièrement immersive, offrant au public la possibilité de suivre au jour le jour et à tout instant les tribulations des héroïnes de la série. Des scènes sont mises en ligne tous les jours. Elles sont rassemblées ensuite pour former un épisode, lequel peut être vu soit sur le site Internet de la chaîne, soit, plus traditionnellement, sur le petit écran.

La série a rencontré un énorme succès. Marianne Furevold souligne le fait que « Skam est connu par 98 % des Norvégiens ». Et pourtant, la chaîne n'a fait aucune communication sur la série. NRK voulait que les adolescents découvrent la série par eux-mêmes, qu'ils se l'accaparent et partagent leur expérience avec leurs amis. L'audience est passée de 25 000 spectateurs, la première semaine, à plus de 1,2 million en deux saisons, et ceci, sans autre promotion que le bouche à oreille. En Norvège, Skam est davantage vue par les adolescents que Game of Thrones! La série a donc visiblement répondu à un besoin.

#HASHTAG : SEXE, MENSONGE ET RÉSEAUX SOCIAUX

Comme pour Skam, la série #hashtag a été commandée par la chaîne suédoise SVT avec ce même objectif de reconquérir le jeune public. La chaîne publique développe depuis six ans une stratégie digitale, créant des contenus destinés exclusivement à Internet. Ces projets, souligne Christian Wikander, permettent non seulement de s'adresser plus directement aux jeunes, mais également de découvrir des nouveaux talents, que ce soit dans le domaine de l'écriture ou de la réalisation. « Il est aujourd'hui très difficile pour un jeune scénariste inexpérimenté d'intégrer l'équipe de scénaristes d'une série comme Bron. Les séries conçues pour Internet leur offrent une première expérience qu'ils pourront valoriser par la suite ».



#hashtag s'inspire d'une histoire vraie. Le 18 décembre 2012, une émeute a éclaté dans la ville de Göteborg en Suède. Un compte Instagram est à l'origine des troubles. Deux adolescentes avaient publié des photos de lycéens et lycéennes accompagnés de commentaires scabreux sur leur sexualité. Ces commentaires avaient déjà suscité des débordements, les lycéens se livrant à une véritable chasse à l'homme pour tenter de retrouver qui était derrière le compte Instagram. Après un appel sur Facebook, 600 adolescents se sont réunis devant un lycée de la ville pour punir la propriétaire supposée du compte (innocentée depuis). La police a réussi à mettre la jeune fille, âgée de 17 ans, à l'abri pour s'assurer qu'elle soit hors de danger. L'école a demandé à d'autres établissements de la ville de venir chercher leurs élèves afin de rétablir le calme. Mais la situation a vite dégénéré et une partie du groupe d'adolescents en colère s'est déplacée dans un centre commercial. 27 lycéens ont été arrêtés. Il aura fallu plusieurs mois d'enquête pour parvenir à identifier les coupables : deux lycéennes âgées de 15 et 16 ans.

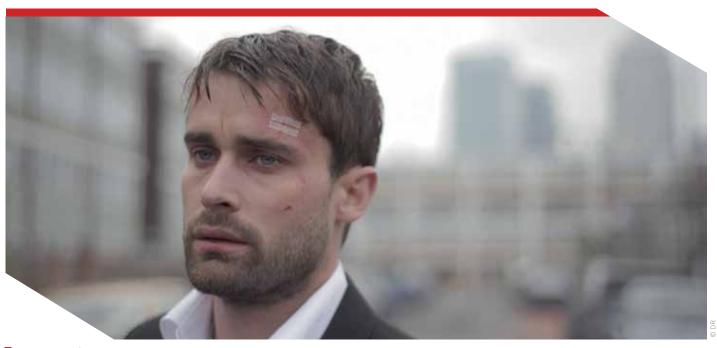
Jessika Jankert et Lovisa Löwhagen, les scénaristes de #hashtag, avouent que le sujet leur est « tombé dans les mains » puisque les émeutes se sont déroulées juste en dessous des fenêtres de leur bureau. Un tel sujet ne pouvait que les inspirer tant il semblait refléter la vie quotidienne des jeunes adolescents aujourd'hui confrontés à la tyrannie des réseaux sociaux. Le sujet était d'autant plus intéressant que les adultes semblaient complètement désemparés face à cet assaut de violence.

Jessika Jankert rappelle sa double responsabilité pendant l'écriture de #hashtag. La première est une responsabilité morale vis-à-vis des victimes, notamment envers la jeune fille qui avait été accusée à tort. Les émeutes de Göteborg ont donné lieu à l'un des procès les plus médiatisés de Suède. Les deux scénaristes ont cherché à rester le plus fidèle possible aux événements. Toutefois, les personnages sont tous fictifs et sont, d'un point de vue socioculturel, très différents des véritables protagonistes. Lovisa Löwhagen tient à souligner le fait que les réactions des victimes à la série ont été positives. Au final, #hashtag est avant tout une série sur l'amitié, sur la solitude et sur le besoin d'assumer les pleines conséquences de ses actions.

Sa seconde responsabilité était artistique. #hashtag s'adressait spécifiquement au public adolescent. Jessika Jankert et Lovisa Löwhagen ont élaboré les grandes arches narratives de la série. Les 8 épisodes étaient scénarisés, mais la liberté a été donnée aux jeunes acteurs d'improviser, d'utiliser leurs propres mots. La série se veut avant tout réaliste. Elle s'adresse à un public qu'elle comprend, et surtout qu'elle respecte.

SHIELD 5

Royaume-Uni



INTERVENANTS

Anthony Wilcox (créateur et réalisateur) Adam Dewar (scénariste)

ANIMÉ PAR

Ene Rasmussen (Directrice du bureau Media, Danemark) Shield 5 est une série d'un genre nouveau. Un étrange objet, à la fois novateur et dans l'air du temps. Shield 5 a été entièrement développée sur Instagram, la célèbre plateforme de partage de photos et de vidéos. La série – car il s'agit bien d'une série à part entière – est composée de 28 épisodes de 15 secondes. Ils ont été postés sur la plateforme chaque jour du mois de février, à 17 h. Chaque épisode était accompagné de photographies qui jouaient un rôle dans l'intrigue. Le pari – créer une série composée uniquement de segments de 15 secondes – était fou. Le réalisateur Anthony Wilcox et le scénariste Adam Dewar ont relevé le défi.

ÉLOGE DE LA RAPIDITÉ

Anthony Wilcox a travaillé pendant 15 ans comme assistant-réalisateur aux côtés de réalisateurs tels que Jane Campion, Terence Davies, Anthony Minghella et Lars von Trier. Il a également travaillé pendant longtemps avec Michael Winterbottom et Andrew Eaton en tant qu'assistant réalisateur, producteur et réalisateur de seconde équipe. Son premier long métrage en tant que scénariste et réalisateur, *Hello Carter*, a été présenté en avant-première en compétition au festival du film britannique de Dinard en 2013.

L'idée de Shield 5 lui est venue alors qu'il travaillait à l'écriture et au développement de ce qui deviendra – il l'espère en tout cas – son deuxième long métrage. Ce processus, rappellet-il, est particulièrement long et complexe, frustrant même. C'est pendant cette période particulièrement difficile qu'il a été contacté par le Labour Party britannique pour réaliser un film de 2 minutes à destination des médias sociaux. Le film fut tourné dans la journée, monté le soir et mis en ligne directement le matin. L'expérience fut à la fois intense et revigorante. Elle lui avait démontré qu'il était possible de tourner, monter et diffuser, auprès d'un large public, un produit de qualité en un temps record. Et il était persuadé qu'il pouvait réaliser un film, ou tout du moins une websérie, avec la même efficacité. Il voulait donc retrouver cette intensité qui l'avait tant séduit.

Anthony Wilcox a regardé un grand nombre de webséries. Si Internet semblait offrir aux réalisateurs une grande liberté créative, la qualité artistique des séries diffusées sur la toile n'était pas toujours au rendez-vous. Beaucoup de séries s'appuient uniquement sur les dialogues. Elles ont un côté « Lo-Fi », certes très sympathique, mais Anthony Wilcox demeurait convaincu qu'il était possible « de réaliser une série dont les ambitions artistiques seraient purement cinématographiques ».

Anthony Wilcox est un utilisateur régulier d'Instagram. Avec plus de 200 millions d'utilisateurs actifs, la plateforme connaît une croissance fulgurante. Plus de 80 millions de photos et de vidéos sont partagées chaque jour. Comment expliquer alors qu'il n'existe aucun contenu dramatique ou série sur Instagram alors que l'audience est potentiellement énorme et mondiale ? L'un des principaux obstacles était que la durée maximale des vidéos était de 15 secondes. Si Anthony Wilcox était conscient qu'il était quasiment impossible de raconter une histoire dans un laps de temps si court, il n'en demeurait pas moins sûr qu'il était possible d'utiliser cette contrainte pour réaliser un véritable thriller avec du suspense, des retournements de situations, des cascades, voire même des effets spéciaux. « Un thriller cinématographique destiné au plus petit écran imaginable ». Anthony Wilcox a dans un premier temps imaginé le concept pour une série de 24 épisodes (comme un grand nombre de séries américaines traditionnelles). Mais s'il se sentait tout à fait capable de le réaliser, de le mettre en images, il avait conscience qu'il était incapable de l'écrire.

15 SECONDES CHRONO

Anthony Wilcox a donc contacté Adam Dewar pour lui présenter son projet. Adam Dewar a écrit plusieurs courts métrages qui ont été récompensés. Il développe régulièrement des films et des séries télévisées pour le Royaume-Uni et les États-Unis. Le projet était complètement fou. C'est justement cette folie, cette profonde originalité, qui a séduit Adam Dewar. « Aucune série de ce genre n'avait jamais été écrite », souligne-t-il. « Nous étions libres de créer nos propres règles ».

Adam Dewar s'est souvenu d'un spot publicitaire pour le journal The Guardian, diffusé dans les années 80, dans lequel un jeune skinhead court en direction d'un homme immobile dans la rue. Cette scène était racontée selon trois points de vue différents. La première séquence nous montrait le skinhead courant à toutes jambes, le regard menaçant. Cette même scène, tournée sous un angle différent, nous montrait le skinhead courant en direction d'un homme d'affaires portant un attaché-case. La scène suggérait une violence imminente et il ne faisait aucun doute que le pauvre homme allait se faire agresser par le jeune hooligan qui se ruait sur lui pour lui arracher son attachécase. La dernière séquence, tournée sous un autre angle, nous montrait une palette de briques suspendue par une corde audessus de la tête de l'homme d'affaires. La corde s'effilochait et la palette menaçait de s'écraser sur le vieil homme inconscient du danger qui planait au-dessus de sa tête. Le skinhead n'avait pas l'intention de l'agresser. Bien au contraire, il voulait le sauver. Chaque séquence durait environ 6 secondes. Chacune était un condensé d'action et de suspense.

C'est avec cet exemple en tête qu'Adam Dewar s'est donc attelé à l'écriture des 28 épisodes de *Shield 5*. Anthony Wilcox l'a encouragé à donner libre cours à son imagination, à ne jamais s'autocensurer. Les personnages, comme l'intrigue, devaient être surprenants. Malgré – ou plutôt grâce à – la contrainte de temps, *Shield 5* devait intégrer tous les éléments d'une série traditionnelle. La série étant visionnée sur Instagram, chaque plan pouvait être chargé de détails, de personnages et d'indices. Si un spectateur avait l'impression qu'il avait manqué un élément essentiel de l'histoire, il pouvait toujours revoir un épisode.

Adam Dewar a imaginé l'histoire de John Swift, un chauffeur accusé à tort d'un vol de diamants et de la mort d'un collègue. Il ne dispose que de 7 minutes pour échapper à la police londonienne, prouver son innocence et trouver les véritables coupables. Comme il était impossible de rentrer plus en détails dans la psychologie des personnages, chaque épisode était accompagné d'une photographie en lien avec la série : des documents administratifs, des pièces à conviction retrouvées par la police sur le lieu du crime, des avis de recherche. Adam Dewar rappelle que ce procédé avait déjà été utilisé dans des films majeurs comme Les Hommes du Président. Le réalisateur, Alan J. Pakula, avait parsemé le film d'extraits de journaux, de gros plans sur les machines à écrire et sur les textes des journalistes. Pour Shield 5, ce procédé permettait de développer l'intrique, d'introduire les personnages, de mettre l'accent sur certains indices. Il était ainsi possible, s'agissant des épisodes à proprement parler, de se concentrer et de jouer sur l'action pure et sur le suspense.

UN TOURNAGE MILLIMÉTRÉ

Anthony Wilcox disposait d'un budget de 15 000 £. Ayant travaillé pendant longtemps dans l'industrie cinématographique, il a pu persuader les acteurs et les techniciens de sacrifier deux de leurs week-ends pour participer à l'aventure. La plupart des participants étaient heureux de collaborer à un projet capable d'attirer une audience considérable, bien plus importante que celle d'un court métrage traditionnel.

Shield 5 a été tourné avec une petite caméra portable en quatre jours à Londres, dans 10 lieux différents et avec 11 acteurs ; ce qui, avoue Anthony Wilcox, était, d'un point de vue logistique, totalement absurde. Anthony Wilcox s'est appuyé sur son expérience en tant qu'assistant-réalisateur pour Michael Winterbottom (réalisateur de 9 Songs et Un Été Italien). Celui-ci privilégie toujours les décors naturels. Il fait appel à des équipes techniques très réduites. Il aime placer les acteurs dans des situations réelles, les faire jouer dans un lieu où la vraie vie continue à se dérouler tout autour.

Anthony Wilcox salue le travail méticuleux réalisé par Adam Dewar. Chaque épisode, chaque plan, chaque dialogue avaient été minutieusement chronométrés. Anthony Wilcox n'a eu besoin qu'à de très rares occasions de demander aux acteurs de parler plus vite. Les contraintes de temps n'ont pas influencé le tournage et il a pu, en tant que réalisateur, se concentrer pleinement sur la qualité artistique et visuelle du projet.

La musique a également joué un rôle très important. Anthony Wilcox a fait appel à deux compositeurs, Joel Cadbury et Melissa Parmenter, habitués à travailler pour la publicité. Comme pour une série traditionnelle, la musique a permis de donner un ton à *Shield 5*, d'en souligner l'atmosphère.

LIBRE ET INDÉPENDANT

Anthony Wilcox a réalisé Shield 5 sans en avertir Instagram. Après la mise en ligne du 3ème épisode, le magazine en ligne Deadline Hollywood a annoncé que la plateforme se lançait, à l'instar d'Amazon et de Netflix, dans la production de séries originales pour le web. Pour Anthony Wilcox il s'agissait probablement du plus beau compliment qu'on puisse faire à sa série. Dans le même temps, le magazine anglais Radiotimes a distingué Shield 5 dans son classement des 10 meilleures séries du web. Bien qu'intriguée par ce projet, la plateforme de partage ne souhaitait pas être associée à la série et les représentants d'Instagram ont demandé à Anthony Wilcox de rétablir la vérité et d'annoncer publiquement dans la presse que Shield 5 était un projet indépendant.

Est-ce un hasard – Anthony Wilcox en doute –, mais Instagram a annoncé, un mois après la diffusion la série, que la durée maximum des vidéos passerait de 15 à 60 secondes, ce qui ouvre de nouvelles perspectives. Une décision qui peut être interprétée comme une invitation faite aux réalisateurs à utiliser la plateforme pour y mettre en ligne leurs projets. Cela étant dit, Anthony Wilcox doute fortement qu'Instagram souhaite se lancer dans la production et le financement de webséries. Tous les nouveaux projets devront être financés personnellement ou par une marque.

C'est l'une des grandes fiertés d'Anthony Wilcox. Shield 5 est une série indépendante et elle n'a pas été financée par une marque. « La série n'a aucune intention cachée ». D'ailleurs, pendant la diffusion, un internaute avait écrit sur la page Instagram de la série qu'il craignait qu'elle ne soit qu'une publicité déguisée pour une marque de voiture japonaise. Shield 5 n'a d'autre intention que d'être une série.

Plus généralement, Adam Dewar est convaincu que des séries comme *Shield 5* peuvent attirer un nouveau public, plus habitué à regarder des formats courts sur Internet. Les nouvelles technologies offrent aux créateurs l'opportunité de raconter des histoires de façon originale, non traditionnelle. Les enjeux étant beaucoup plus limités, voire inexistants dans certains cas, ils peuvent inventer librement des nouvelles approches sans avoir peur de commettre une erreur dont les conséquences, notamment financières, seraient préjudiciables à leur carrière. Les plateformes comme Instagram sont donc de bons terrains d'expérimentation.



STUDIO+: AMNÊSIA & TANK

France



INTERVENANTS

Gilles Galud (Directeur Général, Studio+)

Jérôme Fansten (créateur) Antoine Szymalka (producteur, Tetra Media Fiction)

Raphaël Rocher (créateur et producteur, Empreinte Digitale) Samuel Bodin (scénariste)

ANIMÉ PAR

 $Ronnie\ Fridthjof\ (producteur,\ Fridthjof\ Films,\ Danemark)$

Studio+ est une nouvelle application dédiée aux séries uniquement destinées aux écrans des smartphones et des tablettes. Elle sera disponible à la rentrée et proposera 25 séries originales (tournées dans 12 pays) découpées en 10 épisodes de 10 minutes. Le budget de chaque fiction est de 1 million d'euros (soit trois fois moins que pour une série télévisée).

Cette application est née des réflexions croisées de Vincent Bolloré (président directeur général du groupe Bolloré), de Rodolphe Belmer (ancien président du groupe CANAL+) et de Manuel Alduy (ancien directeur de Canal OTT). Ils partageaient un même constat : l'âge moyen du téléspectateur, toutes chaînes confondues, est de 60 ans et les plus jeunes ont délaissé les écrans de télévision traditionnels. L'application s'adresse donc en priorité aux « millennials » (nés entre 1980 et 2000) qui privilégient en l'occurrence aujourd'hui les séries étrangères, que ce soit sur HBO ou Netflix, au détriment de la fiction française.

Le format – 10 épisodes de 10 minutes – répond à un nouveau besoin. Gilles Galud rappelle que « le temps est devenu une denrée rare ». La nouvelle « génération mobile » passe en moyenne 25 minutes par jour à regarder de la vidéo sur smartphones, et Studio+ permet de proposer de la fiction en fonction du temps dont disposent les utilisateurs (pendant les

trajets dans les transports en commun, par exemple). Ce format a également pour vertu de proposer des fictions plus énergiques, sans temps mort, qui cumulent les *cliffhangers*. L'action est pensée comme celle d'un film, mais la narration ne souffre pas des baisses de rythme inhérentes à la plupart des longs métrages. Enfin, Gilles Galud constate que les écrans mobiles sont de plus en plus grands et que la qualité de l'image est devenue irréprochable. Il est désormais possible de proposer, pour les smartphones comme pour les tablettes, des contenus premium. Studio+ vise la création haut de gamme.

Les équipes de Studio+ travaillent sur le développement de cette application depuis juin 2015. Plus de 650 projets ont été déposés. Les critères de sélection étaient assez simples : le concept, la pertinence de la direction artistique et la qualité de la réalisation. Plusieurs thèmes sont privilégiés comme la science-fiction ou le thriller, autant d'univers susceptibles d'attirer et de fidéliser un public jeune. L'application mobile de séries digitales sera lancée au départ dans vingt pays (en Europe et en Amérique latine) et dans six langues (français, russe, italien, portugais, espagnol et anglais).

Série Series a choisi de présenter cette année deux des séries sélectionnées : *Tank et Amnêsia*.

TANK: SUR LA ROUTE

Tank suit les péripéties d'Alexandre Brown (interprété par l'acteur Alban Lenoir, vu notamment dans la série Lazy Company). Venant tout juste de s'échapper de prison, il vole une puissante Mustang. Celle-ci est malheureusement remplie de cocaïne et appartient à des barons de la drogue. Pendant 100 minutes, Alexandre tentera, par tous les moyens, d'échapper aussi bien à la mafia qu'aux forces de police.

Raphaël Rocher a eu l'idée pour la série alors qu'il s'était arrêté sur une aire d'autoroute avec ses enfants. Il a réalisé qu'il se trouvait probablement, et sans le savoir, en terrain hostile, dans une sorte de *no man's land* peuplé de trafiquants de drogue et de criminels en tous genres. Raphaël Rocher s'est lancé dans l'écriture d'un long métrage; un film d'action pure très proche des productions d'EuropaCorp. Le projet a été abandonné pendant plusieurs années jusqu'à ce que Studio+ lui offre une seconde vie.

Samuel Bodin (scénariste sur la série *Lazy Company*) est intervenu en cours de création. La série avait un ton très sérieux. Il a donc décidé de « tirer la série vers la comédie ». *Arizona Junior*, le film des frères Coen, est alors devenu la principale référence.

Loin d'être une contrainte, le format de 10 épisodes de 10 minutes offre une grande liberté de création et d'invention. Pour Samuel Bodin, ce format « permet de créer un rythme sautillant proche de celui des cartoons ». « La série est composée de 10 petits ressorts compressés les uns avec les autres », ajoute-t-il. Le format offre aux créateurs l'opportunité de jouer avec la forme et le ton de l'histoire. Ainsi, le premier épisode est, par exemple, très lent ; tandis que l'action devient plus explosive dans le deuxième. Le format court permet en outre d'opérer des virages brusques dans la narration, tout en maintenant une certaine cohérence. Ainsi, le cinquième épisode introduit un nouveau personnage principal (l'épisode lui est entièrement dédié) qui amène l'intrigue vers une toute nouvelle direction. Les grandes séries, rappelle Raphaël Rocher, n'hésitent pas à prendre de grandes libertés dans la narration. La série The Shield a ainsi proposé, au milieu de la deuxième saison, un épisode entièrement construit à partir de flashbacks.

Ronnie Fridthjof fait observer que les séries produites par Studio+ sont destinées à un public spécifique. Raphaël Rocher avoue ne jamais avoir pensé au public. « Nous voulions tout simplement raconter une histoire qui nous fait kiffer ».

AMNÊSIA : À LA RECHERCHE DE LA MÉMOIRE PERDUE

Le pitch d'Amnésia est aussi efficace qu'intrigant. Un jour, à 15h37, l'humanité perd la mémoire. Les 7 milliards d'habitants de la planète sont devenus amnésiques. Ils ont gardé leurs compétences réflexes (ils savent toujours conduire ou utiliser un ordinateur), ils maîtrisent toujours le langage, mais ils ont perdu leur mémoire autobiographique ; ils ont perdu leur identité.

Antoine Szymalka explique qu'*Amnésia* est probablement le projet le plus excitant auquel il ait participé. « Le concept d'origine était très fort et le principal défi était de maintenir ce concept sur un temps long ; de développer, sur 100 minutes, un univers riche et une intrigue cohérente ».

Jérôme Fansten est incapable d'expliquer aujourd'hui comment l'idée lui est venue pour *Amnêsia*. Il admet toutefois être un grand amateur de science-fiction et la série relève de la volonté de créer une fiction post-apocalyptique (plutôt apocalyptique en l'occurrence), mais sur un mode introspectif. « J'aime quand le fantastique est chevillé au réel », explique-t-il. L'histoire est traitée de la façon la plus réaliste possible et la série peut ressembler, par certains aspects, à un documentaire. Le premier épisode se déroule d'ailleurs dans un supermarché, c'est-à-dire un contexte quotidien. L'intrigue d'*Amnêsia* permettait en outre d'aborder une des grandes problématiques contemporaines, celle de l'identité.

La question du budget est toujours sensible lorsqu'on s'attaque à un genre comme celui de la science-fiction. Jérôme Fansten était conscient qu'avec un budget de 1 million d'euros, il lui serait impossible de tourner une série de zombies. Le concept développé dans Amnêsia avait pour principal atout que le monde dans lequel se déroulait l'intrigue n'était pas dégradé. Les effets spéciaux sont donc très limités. La série est filmée à hauteur des personnages. Ce dispositif permet non seulement de renforcer l'effet d'empathie envers les personnages, mais de créer une atmosphère particulièrement anxiogène (aucun des personnages ne comprend réellement ce qui lui arrive). Un budget limité, confie Jérôme Fansten, offre une plus grande liberté aux auteurs. « Loin d'être une contrainte, les restrictions nous permettent de travailler sans filet, de tenter des choses, d'avoir des idées ».

Gilles Galud précise, en conclusion, qu'une seconde saison a d'ores et déjà été commandée.



TYTGAT CHOCOLAT



VRT Eén / Belgique



INTERVENANTS

Filip Lenaerts (scénariste & réalisateur) Marc Bryssinck (scénariste & réalisateur) Pieter Van Huyck (directeur de la fiction, de MENSEN)

ANIMÉ PAR

Dominic Schreiber (consultant en coproduction, Royaume-Uni)

INTRODUCTION

Dominic Schreiber évoque une véritable « bouffée d'air pur » avec cette série inédite qui met en scène des personnages incroyables et des acteurs non moins saisissants, que l'on voit trop rarement à l'écran : une série qui chahute nos idées reçues, en tout cas nos habitudes, et nous frappe en plein cœur.

PICTH DE LA SERIE

Jasper Vloemans, le personnage principal, travaille dans une fabrique de chocolats qui emploie des personnes mentalement déficientes à l'emballage de ses produits. Tombé amoureux d'une de ses collègues, Tina, kosovare, qui est reconduite à la frontière pour être renvoyée dans son pays d'origine, Jasper est bien décidé à retrouver sa dulcinée et s'engage alors dans une épopée proche du road movie, romantique et pleine de rebondissements, épaulé par une bande d'acolytes tous plus improbables les uns que les autres.

GENÈSE DU PROJET : COMME UNE LONGUE HISTOIRE D'AMOUR

Marc Bryssinck dit sa fascination pour les personnes handicapées mentales. Il travaille avec elles depuis plus de 30 ans – depuis 1985 très exactement –, a créé une troupe et monté plus de 40 pièces de théâtre, des ballets, réalisé des courts et longs métrages ; ensemble, ils sont même allés jusqu'à Cannes. Filip Lenaerts l'a rejoint en 2006 pour une première expérience commune avec ces comédiens, puis à nouveau en 2009 pour la réalisation d'un court métrage diffusé en Belgique. En 2013, le projet de faire une bande-annonce qui présenterait les travaux de la troupe s'est prolongé en une aventure beaucoup plus ambitieuse : une série télévisée. À noter que l'idée initiale, une sorte de documentaire fictif inspiré du roman de William Golding Lord of the Flies écrit

en 1954, i.e. peu après l'horreur de la Seconde Guerre mondiale, avait donné lieu à une première maquette, mais jugée beaucoup trop « noire » (des enfants isolés sur une île tentent de recréer le modèle de société qu'ils ont connu en Angleterre, leur entreprise dégénère et des clans rivaux s'affrontent alors dans une violence inouïe qui révèle tout le potentiel de barbarie de l'homme même le plus civilisé). Le ton est donc finalement devenu tout autre, entre romance amoureuse et road trip.

JASPER CHEF DE FILE DE LA SERIE

Outre le fait qu'il est le commandant de l'expédition « retrouver Tina à tout prix », le Roméo transi qui part chercher sa Juliette, Jasper est indubitablement le personnage emblématique de la série. Blessé autrefois dans ses expériences amoureuses, il a décidé de faire désormais de la musique le seul amour de sa vie et de ne plus penser aux filles ; seulement voilà, ces dernières sont irrésistiblement attirées par lui, il est le play-boy malgré lui, le « Brad Pitt chez les handicapés mentaux ».

Au-delà, Jelle Palmaerts – alias Jasper donc – s'érige ici en chef de file de ces comédiens si particuliers, de vrais professionnels expérimentés - certains sont acteurs depuis plus de 20 ans et reçoivent régulièrement des propositions de tournage -, mais aux repères et aux affects cependant très différents. Jelle Palmaerts n'a pas le rôle le plus parlant, mais il crève littéralement l'écran par ses regards et ses silences...

ÉLOGE DE LA PURETÉ

La pureté... C'est bien ce qui frappe à la seule vue des divers extraits présentés : la déclaration d'amour de Tina à Jasper est d'une authenticité émotionnelle à vous couper le souffle.

Pureté de sentiments, mais aussi belle intégrité, devrait-on ajouter : la levée de boucliers contre le patron de cette usine de chocolats qui utilise ses employés à des fins personnelles est tout autant saisissante ; et notamment le passage de cette injonction faite par Cédric, le porte-parole des employés, qui le défie droit dans les yeux avant de lui tourner les talons et fait frémir tant elle révèle sa bassesse et sa crasse malhonnêteté. Minable, se prend-on à penser!

Dans cette série, n'ayons donc pas peur de dire que les comédiens « brillent ». Et telle était bien l'intention des instigateurs du projet qui n'ont eu de cesse de seulement les mettre en valeur, de chercher à « sublimer leur présence naturelle ».

UNE DIRECTION D'ACTEURS PARTICULIÈRE

Il aura d'abord fallu environ un an et demi pour écrire la série. Il a été nécessaire de « prendre le temps », explique Marc Bryssinck, de faire des allers et retours avec les comédiens pour les sensibiliser, les associer étroitement au projet en amont ; une expérience unique et enrichissante. Il fallait trouver « le bon mode opératoire », ajoute Pieter Van Huyck. Les répétitions se sont dans l'ensemble bien passées, car tout avait été anticipé et bien calé.

Mais en même temps qu'il ne faut rien laisser au hasard, il ne faut pas non plus surinvestir la spécificité de ces comédiens. Savoir communiquer avec les handicapés mentaux est en effet primordial, mais ne doit pas devenir une obsession. Car à vouloir prendre trop de précautions, on s'enlise et l'on fait resurgir comme une fibre enfantine difficile à gérer ; or, force est de rappeler que l'on a affaire à des comédiens professionnels et adultes. D'ailleurs, en aucun cas le scénario n'a été revisité ni des passages entiers tronqués au motif que ces comédiens ne pourraient pas jouer telle ou telle scène. L'exigence était au rendez-vous à chaque instant.

Et pourtant, comme dans toute direction d'acteurs, il leur a bien sûr été laissé la latitude d'improviser, plus que jamais nécessaire ici. Certaines scènes ont été remaniées de par l'apport de ces comédiens qui « agissent dans le moment ». Car plus encore avec eux, tout est affaire de dosage et de subtilité ; et point trop d'abstraction, indique notamment Filip Lenaerts en se référant à une réplique particulière dont un des comédiens ne comprenait pas le sens. Et Pieter Van Huyck de confirmer que certaines scènes fortes, aux dialogues initialement trop fournis, ont été volontairement allégées, car ces comédiens sont tout simplement en phase avec leur vécu et leurs émotions, et c'est bien suffisant.

QUELQUES ÉLÉMENTS TECHNIQUES ET EN GUISE DE CONCLUSION

Le budget de la série est de 3,5 millions d'euros pour 7 épisodes de 52 minutes. Le tournage s'est déroulé sur 80 jours, de mai à juillet 2015, c'était éprouvant pour les comédiens qui ont toutefois bien vécu l'aventure. L'expérience a été un succès, et comédiens handicapés mentaux ou non, l'essentiel pour faire une bonne fiction demeure d'avoir un bon arc narratif, de l'amour et du suspense. Le montage est à présent en cours, reste à espérer que le public sera au rendez-vous : le contraire serait étonnant.

Hâte en effet de voir *Tytgat Chocolat* sur les écrans, pas seulement pour la qualité intrinsèque de cette série, mais aussi symboliquement parlant, parce qu'au-delà de l'histoire racontée, se trame un parcours parallèle. *Tytgat Chocolat* questionne : handicapés mentaux, personnes privées de leurs libertés fondamentales, migrants... Pas si simple dès que cela dépasse le « cadre » ou la « fonction prévue »... Quelle place sommes-nous réellement prêts à leur faire dans nos sociétés ?



THE COLLECTION



Amazon Prime, France 3 / Royaume-Uni, France



INTERVENANTS

Dearbhla Walsh (réalisatrice)
Simon Vaughan (producteur, Lookout Point)
Pascal Breton (coproducteur, Federation Entertainment)
Médéric Albouy (directeur des coproductions internationales, France Télévisions)

ANIMÉ PAR

Dominic Schreiber (consultant en coproduction, Royaume-Uni) En guise d'introduction, et compte tenu du contexte politique actuel qui vient de voir se concrétiser le Brexit, une page historique pour l'Europe et au-delà, Dominic Schreiber tient à saluer un très bel exemple de collaboration franco-britannique, annonçant en outre à l'audience que les fans de séries d'époque vont être ici servis. Car si Downton Abbey a indubitablement assis la notoriété des grandes fictions costumées, The Collection lui emboîte le pas.

PITCH DE LA SÉRIE

Simon Vaughan est heureux de présenter la série, saluant pour sa part une coproduction très réussie entre Amazon Prime Video, BBC Worlwide et France Télévisions. Il engage d'ailleurs à poursuivre dans cette voie – n'en déplaise à d'éventuelles décisions politiques qui ne doivent pas être un empêchement aux coproductions internationales – et propose de visionner un montage de 18 minutes de sorte à se faire une impression concrète...

The Collection, série dramatique de 8 épisodes de 52 minutes, raconte le destin d'une maison de couture parisienne dans la période de l'après-guerre, des années pleines de contrastes et de secrets, offrant un magnifique potentiel de narration. Dans cette série se côtoient le milieu de la mode, glamour et cruel, ses allures scintillantes et légères, pour ne pas dire désinvoltes voire insultantes en regard de la misère des faubourgs affamés environnants. Mais l'envers du décor, c'est aussi, au centre de cette saga, deux frères que tout oppose, Paul et Claude Sabine, et qui surmontent leurs rivalités pour veiller ensemble au destin de l'illustre maison de couture familiale...

UNE BELLE COPRODUCTION INTERNATIONALE

Interrogé en sa qualité de coproducteur, Pascal Breton salue un show de haute couture certes, mais surtout de haute volée, avec une ambition et un budget en conséquence. Le projet l'a tout de suite convaincu, tant dans son aspect narratif – une fiction qui permet de revivre l'expérience nostalgique des grandes années de renaissance de la France d'après-guerre, autour de la figue mythique de Christian Dior – que dans son montage financier. Car « il faut faire des coproductions internationales et d'envergure », pour des questions pragmatiques et budgétaires, déclare-t-il. On ne peut toujours se baser sur le financement d'une seule chaîne, mais il faut tirer les enseignements de ce qui se pratique ailleurs.

UNE ÉPOQUE ET UN SYMBOLE CHOISIS

Dearbhla Walsh (Penny Dreadful, Les Tudors...) a elle aussi été immédiatement captivée par le script du 1er épisode qu'elle a lu il y a 18 mois. Elle a déjà réalisé de nombreuses fictions historiques, mais celle-ci abordait une période peu explorée. En effet, si de nombreuses créations audiovisuelles se sont déjà intéressées à la Seconde Guerre mondiale, peu ont abordé les années qui s'ensuivent, ce qui confère à *The Collection* un goût de jamais vu.

Le choix de ce contexte n'est donc pas anodin.

Par ailleurs, Kate Croft (Lookout Point) voulait produire une série qui se situerait dans un univers au « style pétillant », indique Simon Vaughan, d'où le sujet de la mode parisienne, comme le symbole de la reconstruction d'une France meurtrie, au bord de la guerre civile, entre communistes et gaullistes.

DU SOUS-TEXTE DERRIÈRE LE BRILLANT

Car il y a bien un double niveau de lecture dans *The Collection*, et c'est ce qui en signe aussi l'attrait tout particulier. Derrière le faste d'une maison de mode parisienne dont on veut comprendre les rouages, car c'est l'un des grands modèles français, la série interroge plus globalement l'identité de la France, son économie, et les contradictions d'une société qui rêve d'émancipation, de brillant, alors que la pauvreté y est plus que jamais criante. *The Collection*, c'est donc aussi une série sociale et identitaire.

DU SOUCI DE LÉGITIMITÉ ET D'AUTHENTICITÉ DE LA SÉRIE

Dearbhla Walsh s'est totalement investie dans cette aventure, son apport a été essentiel, elle a été une grande source d'inspiration, de conviction et de passion, souligne Simon Vaughan qui ajoute qu'il est d'ailleurs rare de faire intervenir un réalisateur à une étape si peu avancée d'un projet dans l'univers de la fiction britannique.

Et pour légitimer davantage le propos, il a semblé normal d'envisager une coproduction avec la France. L'influence de Médéric Albouy et de Pascal Breton a en effet également été déterminante, indique à son tour la réalisatrice. France Télévisions s'est beaucoup impliquée dans le projet artistiquement parlant, l'équipe considérant que le diffuseur français jouissait ici d'une sorte de « paternité » ; tandis qu'Amazon Prime s'est davantage positionné en simple acheteur international. Simon Vaughan espère en tout cas que le résultat est probant, tant visuellement que politiquement, et historiquement.

Médéric Albouy aimerait souligner toutefois le fait qu'il n'est pas nécessaire d'être « du cru » pour être légitime en matière d'écriture. France Télévisions reçoit de très beaux projets de scénaristes de toutes nationalités sur des thèmes concernant toutes régions et histoires du monde. En l'occurrence, c'est donc Oliver Goldstick (Uggly Betty, Desperate Housewifes) qui signe le scénario, et son avant-projet est apparu d'emblée très prometteur : très bien rythmé, bien documenté (des photos de la fin des années 40 – de Doisneau en particulier – ont aidé à planter le décor) en plus d'une trame émotionnelle forte ; bref, un projet « presque trop riche », confie la chaîne qui a misé ici avant tout sur « l'authenticité » ; cette authenticité qui n'aurait pas été possible sans de gros moyens, une reconstitution et des costumes impressionnants.

UNE RECONSTITUTION UNIQUE

Au terme d'un travail de documentation et de recherche iconographiques passionnant, et conscient de la responsabilité endossée pour ne pas risquer d'être infidèle, il a fallu littéralement recréer les rues de Paris à Swansea, au Pays de Galles. Dans une usine Ford abandonnée, des décors somptueux ont été fabriqués. Les costumes sont signés Chattoune – Françoise Bourrec –, fameuse créatrice française qui a travaillé notamment sur Coco Chanel & Igor Stravinsky, avec par ailleurs un directeur de la photographie suisse. Donc là encore une équipe internationale, et le mariage entre le staff français et les techniciens locaux à Swansea a été très harmonieux. Tandis qu'à Paris même, c'est un atelier de haute couture entier qui a été mobilisé, une expérience absolument unique. Et si bien sûr une certaine filiation avec l'esprit Dior a été respectée, tout a cependant été volontairement restylisé.

UN CASTING LUI AUSSI TRÈS INTERNATIONAL

Les rôles des deux frères ont été attribués aux Britanniques Richard Coyle (Life of Crime) et Tom Riley (Da Vinci's Demons), un tandem parfait, qui se comprend intimement. Le personnage de leur mère, Yvette Sabine, revient à Frances de La Tour (Harry Potter), mais on trouve aussi Mamie Gummer (The Good Wife) qui interprète Helen, l'épouse de Claude, Américaine installée à Paris. Côté français, sont notamment à l'affiche Irène Jacob, Alix Poisson (3 x Manon), Jenna Thiam (Les Revenants) – une révélation (elle incarne le rôle de Nina et à elle seule la renaissance française) –, Alexandre Brasseur (Le Bureau des légendes) dans le rôle peu bavard de Victor, mais avec une non moins forte présence.

S'y ajoutent encore James Cosmo (Game of Thrones), Michelle Gomez (Doctor Who), Stanley Townsend (Galavant), Max Deacon et Patrick Kennedy (Downtown Abbey).

Autant dire un casting de choix, au-delà des frontières, un pari ambitieux, car cela peut être parfois périlleux. Mais de même que le souci de cohérence dans les reconstitutions a été omniprésent, rien n'a été laissé au hasard ici dans la consistance artistique des comédiens et de leurs interactions, et Médéric Albouy souhaite saluer un très bon panel d'acteurs et actrices.

EN GUISE DE CONCLUSION

En bref, une très belle équipe toutes catégories confondues, pour une série plus que prometteuse qui sera diffusée sur Amazon Prime dès ce mois de septembre, puis sur France 3 après le lourd travail de doublage (la série a en effet été tournée en anglais), idéalement avant 2017.



MONSTER NRK / Norvège





INTERVENANTS

Hans Christian Storrøsten (scénariste) Anne Sewitsky (réalisatrice) Lasse Greve Alsos (producteur, NRK Drama)

ANIMÉ PAR

Dominic Schreiber (consultant en coproduction, Royaume-Uni)

Dans la lignée des séries norvégiennes à succès comme *Lilyhammer*, Dominic Schreiber est heureux d'accueillir l'équipe de *Monster*.

Thriller aux décors inquiétants et aux profils psychologiques saisissants, *Monster* est aussi une série criminelle très émotionnelle, et pleine d'humour noir.

PITCH DE LA SÉRIE

Dans une Norvège que peu connaissent, non pas les paysages verdoyants du Sud, ses montagnes et ses fjords, mais la morne plaine et la rudesse du Grand Nord, à la frontière avec la Russie, une terre plutôt hostile et vaguement animée par une ville principale fantôme – dont la population a diminué de moitié, passant de 4 000 à 2 000 habitants –, une inspectrice mène l'enquête... Et ses investigations vont s'avérer dangereuses, faisant resurgir de sombres histoires du passé, un crime en rappelant d'autres. Rien d'idéal donc dans ce décor du bout du monde, les policiers locaux ne sont vraiment pas doués, ce n'est pas une enquête de haute volée, loin s'en faut, elle devient même incontrôlable, et les tragédies personnelles se dévoilent petit à petit...

UN SCRIPT TRÈS CINÉMATIQUE ET ÉMOTIONNEL

Hans Christian Storrøsten venait d'achever un film documentaire quand il s'est lancé dans ce projet de série. Son idée originale se base sur les caractéristiques intrinsèques de ce site aux confins de nulle part et aux conditions climatiques très dures, le questionnement sous-jacent étant : comment une enquête policière fonctionne-t-elle dans un environnement pareil ?

Anne Sewitsky confie que dès l'origine, elle a perçu à travers le script un projet aux grandes qualités cinématographiques, avec des visuels forts, servis par des émotions fortes. Il émane notamment de cette série un immense sentiment de solitude, à l'image de cette contrée délaissée. Il semble que la correspondance soit donc bien réelle ici entre les histoires des protagonistes et cette terre qui les voit vivre, ou plutôt survivre...

Lasse Greve Alsos était quant à lui davantage à la recherche d'une saga familiale initialement, mais il a été si séduit lui-même à la lecture du script qu'il a donné son aval pour produire une nouvelle série criminelle. Il faut dire qu'avec *Monster*, les curseurs bougent, car on assiste ici non seulement à la résolution d'une enquête policière, mais aussi au décorticage minutieux de la vie de toute une communauté qui, en elle-même, est une vaste énigme. À partir du 3e épisode, la chaîne NRK s'est pleinement impliquée, précise aussi Lasse Greve Alsos, rappelant qu'il a été fait appel auparavant à un consultant pour s'assurer qu'il y aurait notamment des personnages aux contours psychologiques puissants, incarnés par un casting de premier choix.

LES PROTAGONISTES ET LE CASTING

Il y a d'abord le personnage féminin central, Ingvild Holthe Bygdnes alias Hedda – c'est son premier grand rôle –, flic qui revient au bercail de longues années après l'avoir quitté, persona non grata au sein de la communauté locale. Elle a quitté son copain et sa vie citadine à Oslo pour revenir sur les lieux de son enfance qu'elle déteste par-dessus tout, a des rapports excessivement compliqués avec tous ici, et tous le lui rendent bien ; à l'exception du shérif, qui est comme un père de substitution...

Le shérif de la ville est un homme désabusé, qui voudrait prendre sa retraite et arrive tout juste à garder la tête hors de l'eau, quand cette affaire vient le prendre par surprise... Tout comme son subalterne qui, dans cet extrait hilarant et édifiant, vient lui parler du travail à travers la porte des toilettes où lui reste assis longtemps, tentant désespérément de s'isoler. Mais le shérif est aussi le « shaman » dans cette contrée sans foi ni loi, celui qui sent les choses, qui détecte tout avant que cela se produise.

Revient toquer à sa porte son grand amour, le chef des gangsters de la ville, personnage féminin qui devait être à l'origine masculin et est incarné en l'occurrence par une icône féminine et star norvégienne, Gørild Mauseth, ici dans un contre-emploi remarquable. Le rôle n'a en rien été réécrit : elle joue donc « comme un homme ».

Il y a encore l'autre détective, le « playboy » venu en renfort d'Oslo et qui assiste Hedda dans son enquête, sophistiqué, arrogant, trop sûr de lui et qui, bien sûr, commet des erreurs dans un contexte sociogéographique dont il n'a manifestement pas les codes.

Les personnages ne manquent pas d'épaisseur, et cela aussi contribue pleinement à brouiller les pistes et au suspense dans la série. Le casting a été supervisé principalement par Anne Sewitsky, mais les décisions finales étaient toujours collégiales.





ENTRE FICTION ET RÉALITÉ

Monster est une création fictive, mais il a parfois semblé qu'elle devenait réalité sur les lieux du tournage, tant les personnages et les habitants pouvaient se confondre, ce qui était souvent déconcertant pour l'équipe : le véritable shérif de la ville est pour ainsi dire identique au shérif de la série ! On peut alors supposer que le pari fait initialement par Hans Christian Storrøsten de coller à la réalité du décor est réussi. Anne Sewitsky parle d'ailleurs de « fiction réaliste augmentée ». En réponse à un intervenant dans la salle qui s'étonne du niveau de violence affiché, elle précise que le public norvégien est rompu à la violence sur le petit écran.

QUELQUES ÉLÉMENTS TECHNIQUES ET PERSPECTIVES

Le budget de la série est de 7,5 millions d'euros pour 7 épisodes de 50 minutes (contre 8 prévus au départ), soit un budget standard pour ce type de fiction. La série sera diffusée en 2017, le lundi soir, à 21h30, soit le créneau habituel de NRK pour ce genre de programme.

Enfin, si la première saison s'avère conclusive, Anne Sewitsky indique toutefois que les personnages ont toute la latitude psychologique nécessaire pour évoluer lors d'une deuxième saison, ce qui est d'ailleurs valable pour la dramaturgie générale de la série. À bon entendeur...

ROCCO SCHIAVONE

Rai 2 / Italie





INTERVENANTS

Ludovico Bessegato (producteur aréatif, Cross Productions) Ferdinand Dohna (coproducteur, Beta Films) Luca Milano (directeur exécutif adjoint, RAI fiction)

ANIMÉ PAR

Dominic Schreiber (consultant en coproduction, Royaume-Uni)

Cette série est basée sur les romans policiers d'Antonio Manzini, et sa caractéristique essentielle réside dans son personnage central, Rocco Schiavone, 49 ans, un détective qui n'a rien du policier ordinaire, un homme au caractère bien trempé, romain de souche et on ne peut plus fier de sa ville natale, qui a été volontairement transféré dans la vallée d'Aoste par mesure disciplinaire, autant dire parachuté – bien que toujours en Italie – en terre inconnue, enneigée... Il refuse de porter des boots adaptés au climat environnant, commence sa journée en fumant un joint, ses meilleurs amis sont des hors-la-loi cependant qu'il défend les pauvres et déteste les vilains...

UN BAD BOY TRÈS TOUCHANT...

Personnage politiquement incorrect donc, Schiavone n'en est pas moins un homme très émouvant. Sarcastique, vulgaire, violent certes, il ne déteste pas seulement Aoste, mais son travail, en même temps qu'il est d'une droiture irréprochable. Il a ses idéaux et est prêt à détruire des preuves s'il le faut pour rendre justice à qui de droit, à sa manière en tout cas. Par ailleurs, son passé obscur le rend mystérieux, mais aussi romantique et mélancolique. C'est un homme à femmes si l'on en croit son quotidien, mais en réalité l'homme d'une seule femme, morte, et dont le fantôme lui rend visite par intermittence.

... ET DES VISUELS ÉPOUSTOUFLANTS

Outre son héros, la série se distingue par des scènes tournées essentiellement en milieu naturel, dans les décors somptueux de cette vallée du nord-est de l'Italie frontalière avec la France. Le défi du tournage n'en a été que plus grand. Ces paysages rocheux sont en eux-mêmes un personnage à part entière, qui font intelligemment écho à la voix rocailleuse de Schiavone. Le Val

d'Aoste, c'est aussi ce lieu excentré de l'ancien Empire romain, et Schiavone apparait parfois tel un centurion face aux ruines d'un illustre passé, bardé de cicatrices, celles de son propre passé.

On est donc plus proche ici d'une atmosphère de série scandinave façon *Lilyhammer*, tant visuellement – la très belle qualité du design général était en l'occurrence palpable dès la présentation du story-board, extrêmement bien pensé et très « vendeur » – qu'en termes de dramaturgie, que des traditionnelles séries italiennes. On pourrait faire aussi référence à *Fargo* pour l'univers de thriller enneigé, le côté enfer blanc et impitoyable. Bref, un changement de cap ? À mi-chemin entre humour italien et humour noir, la Rai reverrait-elle un peu sa copie ?

UN PARI PLUS AUDACIEUX

S'il est vrai que la Rai a pour habitude de décider de sa programmation en fonction d'un critère principal, à savoir atteindre au minimum 25 % de taux d'audience – l'alternative à cette proposition étant les chaînes payantes –, ici le pari a été quelque peu différent, confie Luca Milano.



Le choix d'une collaboration avec Beta Films et Cross Productions n'est pas anodin non plus, apportant une nouvelle dimension et davantage de modernité. Ferdinand Dohna confirme que le style visuel change ici, la narration aussi. Il a été fait le choix d'une équipe créative, jeune et expérimentée à la fois, un mix générationnel international et plus « délirant » que d'ordinaire pour la RAI. Le réalisateur, Michele Soavi, a notamment réalisé des épisodes de la série *Gomorra*, et pour la crédibilité de l'action policière, il a même été fait appel à un consultant.

Avec Rocco Schiavone donc, il n'est plus question de « plaire à tout le monde » pour la RAI, l'exigence est ailleurs, et d'autres projets dans la même veine sont en discussion et préparation, preuve d'un changement de stratégie décidé et assumé. Rien à voir par exemple avec la série présentée l'an dernier ici même, à Fontainebleau, Montalbano.

SCHIAVONE VS MONTALBANO

On ne peut décemment comparer le Val d'Aoste et la Sicile, l'inspecteur Schiavone et le commissaire Montalbano, mais Luca Milano salue toutefois la référence faite par Dominic Schreiber à cette autre série italienne. Car il y a bien tout de même un dénominateur commun : d'abord le fait que les deux séries ont été créées à partir de succès littéraires, qu'elles ont toutes deux pour « moteur » un personnage fort masculin, mais aussi le constat que leurs auteurs – respectivement Andrea Camilleri et Antonio Manzini – connaissent bien et apprécient le monde de l'audiovisuel (Camilleri a travaillé à la télé, et Manzini a été comédien). Ce n'est d'ailleurs pas un hasard non plus si dans les deux cas, l'écriture et le tournage se sont parfois rejoints, dans un souci de respect des œuvres originales. Ainsi l'écrivain s'est-il concrètement plusieurs fois présenté sur le plateau, pour voir et « vérifier ».

DU PROCESSUS D'ÉCRITURE ET DU CHOIX DE GIALLINI ALIAS ROCCO

Des quatre livres de Manzini, en plus de quelques nouvelles, ont été tirés six épisodes au total. Le processus d'écriture a été simple. L'équipe connaissait déjà la maison d'édition (Sellerio), il n'y a pas eu de problèmes de droits, et l'adaptation a été réalisée dans le plus grand respect des livres. Luca Milano regrette seulement qu'Antonio Manzini et Maurizio Careddu ne puissent être là pour parler eux-mêmes de leur travail concerté pour passer scrupuleusement et intelligemment du livre à l'écran.

Il est à noter aussi que le choix de Marco Giallini pour incarner le rôle du personnage central a été une décision conjointe de la RAI

et de Cross Productions. Acteur très célèbre en Italie, il est peu utilisé pour des séries télé, et c'était là une très belle opportunité de lui proposer un nouvel emploi dans le paysage audiovisuel.

100': UN FORMAT INHABITUEL?

Questionné sur le format choisi de 100 minutes, habituel pour la RAI, mais plutôt long pour une série, Luca Milano confirme que la règle générale est en effet plutôt de 50 minutes par épisode, mais ici, comme pour *Montalbano*, il estime justifié de doubler la mise. Il a en effet le sentiment qu'il y a une demande sur le marché des séries – en tout cas en Italie – pour raconter de « longues histoires », donc en prenant son temps. En récompense de quoi chaque épisode voit une enquête se conclure, abordant en effet une investigation indépendante, une certaine satisfaction pour le téléspectateur. En outre, épisode après épisode, il faut noter que « la série s'horizontalise », Rocco prend toujours plus d'épaisseur, explique comment et pourquoi sa femme est morte, on découvre son passé secret qu'il va d'ailleurs affronter dans les deux derniers épisodes très différents des quatre premiers en termes de règles de narration...

EN GUISE DE CONCLUSION : ROCCO DES BOIS ?

De cette série éponyme, on retiendra finalement le fait que son héros, Rocco Schiavone, a tout le talent nécessaire pour remporter le cœur du public : personnage rugueux et excessif, il est avant tout un très bon flic, et l'incarnation d'une forme d'honnêteté. Son arrogance est largement compensée par son sens moral. Résistant à toute forme d'hypocrisie, il souffre de ce monde si peu parfait dans lequel nous évoluons, et ça se voit. Il agit élégamment, courageusement, efficacement, comme un Robin des Bois des temps modernes qui coffre les méchants, sauve des migrants et s'érige contre nos bureaucraties complaisantes.

La sortie de *Rocco Schiavon*e est prévue soit à l'automne 2016, soit en janvier 2017, en prime time, vers 21h (la place sur la grille reste à définir de sorte à ne pas faire inopinément concurrence à d'autres programmes de la RAI).



GUYANE CANAL+ / France





INTERVENANTS

Bénédicte Lesage (productrice, Mascaret Films) Olivier Rabourdin (acteur) Issaka Sawadogo (acteur) Matthieu Spinosi (acteur) Anne Suarez (actrice)

ANIMÉ PAR

Olivier Sitruk (acteur, France)

Guyane est la nouvelle série produite par Mascaret Films pour CANAL+. 8 épisodes de 52 minutes pour une fiction d'aventure dont le titre sonne déjà comme une invitation au voyage.

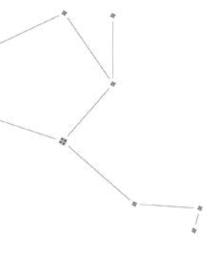
LA GENÈSE DE GUYANE : EN ROUTE POUR L'AVENTURE

Bénédicte Lesage revient sur la genèse de Guyane. La série s'est montée en deux temps. Mascaret Films avait produit en 2010 un téléfilm (Une lubie de Monsieur Fortune) dont l'intrigue se déroulait en Polynésie. À son retour sur Paris, après le tournage, Bénédicte Lesage a rencontré l'équipe chargée de la fiction chez CANAL+. Elle a tenté de les convaincre de développer une série d'aventure explorant la richesse culturelle des territoires français d'outre-mer ; ces contrées fascinantes souvent méconnues et absentes de la fiction française. Ce n'est que deux ans après cette première rencontre, en 2012, que la chaîne a donné carte blanche à Mascaret Films pour produire et développer une nouvelle série : Guyane était née.

L'écriture du scénario a été confiée à Fabien Nury, un auteur connu principalement pour son travail dans la bande dessinée (il est scénariste, entre autres, des six tomes de la série W.E.S.T et de ceux de la série historique II Etait Une Fois en France, prix de la meilleure série au Festival international de la BD d'Angoulême). Ce choix n'est pas dû au hasard. Non seulement son expérience dans le 9ème art avait fait de lui un expert du récit d'aventure, un genre très peu

exploré en France, mais il avait déjà participé à l'écriture de deux longs métrages ainsi que d'une série pour CANAL+ (le projet a été malheureusement abandonné). Fabien Nury disposait donc de toutes les compétences nécessaires pour se lancer dans l'aventure.

Fabien Nury a imaginé une histoire autour des chercheurs d'or en Guyane. Vincent Ogier, 20 ans, étudiant parisien en géologie, se rend en Guyane pour effectuer un stage dans une société d'exploitation aurifère. Vincent croit avoir trouvé un filon d'or mythique : une mine abandonnée depuis 120 ans, nommée « Sarah Bernhardt ». Pour l'exploiter, Il décide de s'associer avec Antoine Serra, un « parrain de l'or » local. Serra accepte et embarque Vincent au fin fond de la jungle guyanaise. En quelques semaines, Vincent va passer, malgré lui, du statut de stagiaire à celui d'aventurier.



À LA DÉCOUVERTE DE LA GUYANE

L'équipe de production est allée en octobre 2014 en repérage en Guyane pour évaluer les conditions de tournage dans ce territoire dont 90 % de la surface est couverte d'une épaisse forêt équatoriale. La Guyane dispose de très peu de moyens de transport. Les infrastructures sont fragiles, les possibilités d'hébergement sont limitées. Les techniciens locaux sont plus habitués au documentaire, rares sont ceux qui ont travaillé sur une fiction, encore moins sur une fiction lourde. Les comédiens locaux sont en outre peu nombreux. En 10 jours de repérage, Bénédicte Lesage en a rencontré une vingtaine. Tourner en Guyane était donc une folie furieuse. La production avait d'ailleurs imaginé délocaliser le tournage vers la Malaisie, un pays dont les paysages et la végétation sont très proches de ceux de la Guyane.

Mais c'est lors d'une visite à Saint-Laurent-du-Maroni que Bénédicte Lesage a réalisé que, malgré les difficultés auxquelles la production devrait faire face, le tournage ne pouvait se dérouler qu'en Guyane. Cette incroyable ville est l'un des plus vibrants melting pots d'Amérique latine, un bouillon multiculturel où l'on peut croiser des Noirs Marron (les descendants directs des esclaves qui s'échappèrent des plantations de l'actuel Suriname), des Créoles, des Brésiliens, des Amérindiens, des Haïtiens. « Cette richesse incomparable, cette pulsation, on ne pouvait la trouver qu'en Guyane ».

RÉALISER GUYANE : VOYAGE AU CŒUR DE LA JUNGLE

La réalisation des huit épisodes de Guyane a été confiée à trois réalisateurs différents. Bénédicte Lesage tient à préciser que « si la production avait fait appel à un réalisateur unique, celui-ci serait probablement mort ». Pour commencer, l'équipe disposait de seulement quelques mois pour tourner l'intégralité de la série, soit du mois d'août au mois de novembre, pendant la période sèche (un tournage pendant la saison des pluies était inimaginable). De surcroît, une grande partie de l'intrigue se déroulait dans un village perdu dans la jungle dont l'accès ne pouvait se faire qu'en pirogue. Bénédicte Lesage nous laisse imaginer les difficultés auxquelles était confrontée l'équipe de tournage, ne serait-ce que

pour acheminer le matériel. À cela s'ajoutent les conditions de vie particulièrement ardues dans la forêt équatoriale : la chaleur, l'humidité, la boue et les moustiques.

Kim Chapiron, réalisateur des longs métrages Sheitan, Dog Pound et La Crème de la Crème, a réalisé les 4 premiers épisodes. Ce choix s'inscrit parfaitement dans la stratégie de CANAL+, la chaîne cryptée faisant toujours appel, pour répondre aux attentes de son public d'abonnés, à des réalisateurs issus du cinéma. Bénédicte Lesage tenait toutefois à ce que les épisodes suivants soient confiés à un réalisateur de télévision. Philippe Triboit – avec lequel elle avait déjà eu l'occasion de travailler et à qui elle faisait entièrement confiance – a repris le flambeau et a réalisé les épisodes 5 à 7. Philippe Triboit connait assez bien le monde des séries pour accepter de marcher dans les traces d'un réalisateur tout en apportant au projet son expérience et son propre univers.

Le dernier épisode de la saison a été confié à Fabien Nury. Il avait toujours eu envie de se lancer dans la réalisation, et la production n'a pas hésité à lui offrir cette opportunité.

LE CASTING: LES AVENTURIERS DE GUYANE

Bénédicte Lesage rappelle que le casting est un processus particulièrement complexe. Il l'était encore plus avec une série comme *Guyan*e puisqu'il fallait réussir à convaincre des acteurs de passer plusieurs mois à l'autre bout du monde.

Olivier Rabourdin, qui incarne le personnage d'Antoine Serra, a été pressenti très en amont, pendant l'écriture du scénario. Il a été contacté directement par Kim Chapiron. Le réalisateur lui a raconté l'histoire et l'a invité à participer à quelques essais pour enfin lui offrir ce personnage en or. Olivier Rabourdin est tombé amoureux de cette intrigue – « un maelstrom d'émotions » – et de cette collection de personnages tous plus ambigus les uns que les autres.

Olivier Rabourdin a noté, à la lecture du script, que très peu d'informations étaient données sur le background des personnages. C'était un choix délibéré de la part de Fabien Nury. Les personnalités se révèlent au gré des intrigues et des événements. Olivier Rabourdin rappelle que « lorsqu'on joue le Misanthrope, on n'a pas besoin de connaître le passé d'Alceste ».



Les personnages, dans *Guyan*e, sont éclairés davantage par leurs actions que par leur passé. C'est ce qui les rend si fascinants. Et à ce titre, Antoine Serra est un personnage particulièrement troublant qu'Olivier Rabourdin a compris instantanément, de façon presque intime : « il était comme un frère cabossé que je portais en moi ».

Issaka Sawadogo a également été choisi assez rapidement. Acteur né à Ouagadougou, sa carrière s'est construite entre le Burkina Faso et la Norvège. C'est alors qu'il joue dans la première production africaine de la pièce *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen, qu'il est découvert par le Théâtre National de Norvège. Pendant 22 ans, il incarnera dans ce pays les plus grands rôles du répertoire. Issaka Sawadogo a également tenu les rôles principaux dans une demidouzaine de longs métrages français. Le personnage qu'il incarne dans Guyane n'était pas africain. Bénédicte Lesage souligne le fait que sa performance lors des essais était si saisissante qu'il ne faisait aucun doute qu'il était le personnage.

Anne Suarez, qui incarne la femme d'Antoine Serra, a été intégrée au casting quelques semaines avant le début du tournage. Son personnage était probablement le moins écrit de la série. Lors des essais, l'actrice a démontré qu'elle apporterait au personnage la densité souhaitée. D'être ainsi choisie presqu'à la dernière minute pourrait déstabiliser une actrice. Bien au contraire. « Je n'ai pas eu le temps de dire ouf », nous raconte Anne Suarez. « Et c'est tant mieux, j'ai pu me lancer dans l'aventure sans trop réfléchir alors que j'ai tellement peur de prendre l'avion ».

Le principal défi aura été de trouver l'acteur pour incarner Vincent Ogier, le personnage principal de la série. Il fallait trouver un acteur jeune capable d'interpréter un personnage dont l'évolution personnelle, du premier au dernier épisode, était d'une richesse inouïe. Matthieu Spinosi a réalisé plusieurs essais. Il était très convaincant. Mais la production n'arrivait pas à se décider. C'est finalement un détail sur son curriculum vitae qui finira par convaincre Bénédicte Lesage. Matthieu Spinosi est violoniste. « Je me suis dit qu'un jeune homme capable de jouer

un instrument aussi complexe que le violon avait les épaules assez solides pour assumer un rôle d'une telle envergure », explique Bénédicte Lesage.

80 % du casting ont été confiés à des acteurs locaux, certains expérimentés, mais la plupart n'ayant jamais fait de cinéma. Il n'aurait pas fait sens de faire appel à des acteurs métropolitains pour incarner des garimpeiros. *Guyane* est une fiction d'aventure, mais la série se veut avant tout réaliste. « *Guyane* n'est pas un nouvel *Indiana Jones* ». Seuls des acteurs locaux pouvaient avoir ce rapport au corps, à l'environnement, et même à la langue. Le casting guyanais était l'occasion de représenter l'identité et la richesse multiculturelle du territoire. Cette volonté est devenue une évidence, souligne Bénédicte Lesage, « avec la qualité exceptionnelle des comédiens et figurants qui se sont révélés extrêmement talentueux ».

Olivier Raboudin se souvient que dès les premiers jours, il a assisté au tournage d'une scène avec Yvan Télémaque. « Lorsque j'ai vu la qualité de son interprétation, je me suis dit que la barre avait été mise très haut et que j'allais devoir assurer! » Pour Matthieu Spinosi, ces acteurs locaux l'ont beaucoup aidé. « Ils apportent une telle vérité à la série. Ils se sont donnés corps et âme, comme les garimpeiros qui donnent leur vie pour quelques poussières d'or. » Enfin, Anne Suarez indique que tous ces acteurs ont imposé un rythme très particulier, un ton. « Inconsciemment, tous se sont mis sur la même fréquence ».

Les comédiens présents s'accordent sur le fait que le tournage de *Guyan*e a été une merveilleuse aventure. Pour Matthieu Spinosi, la série lui aura offert sa plus belle expérience d'acteur : « une expérience qui a changé ma vie », confie-t-il.

L'AVENTURE NE S'ARRÊTE PAS LÀ

Guyane sera diffusée sur CANAL+ en janvier 2017. Mais Fabien Nury travaille déjà à l'écriture de la deuxième saison. L'aventure continue...









INTERVENANTS

Malin Lagerlöf (créatrice) Anna Wallmark Avelin (productrice, Eyeworks) Johanna Bergensträhle (TV4) Ola Rapace (acteur)

ANIMÉ PAR

Dominic Schreiber (consultant en coproduction, Royaume-Uni)

PICTH DE LA SÉRIE

On a découvert à Série Series cette année une autre série suédoise, Before we die, articulée autour d'une relation complexe mèrefils ; Farang explore pour sa part une relation père-fille non moins forte. La série est centrée sur le personnage de Rickard, quadragénaire sexy et baroudeur qui s'est exilé en Thaïlande, car dix ans auparavant, pour raison criminelle, il s'est vu contraint d'abandonner son pays d'origine – la Suède–, son nom, sa famille... Là-bas, on veut toujours sa peau. Cantonné à présent en Asie du Sud-Est où il vit bon gré mal gré, d'illusions et autres petits larcins, la surprise arrive quand sa fille, Thyra, 15 ans, décide de venir le chercher ; son passé le rattrape alors... Entre amour et trahison, Farang est un cocktail d'action et d'émotions qui nous donne à penser que si l'on ne peut échapper à nos erreurs d'antan et à nos responsabilités, l'espoir demeure cependant toujours possible.

UN BEL ÉTAT D'ESPRIT COLLECTIF

Malin Lagerlöf voulait une série un peu risquée, nerveuse, mais aussi à la destination exotique ; d'où le choix de la Thaïlande. Elle a commencé à écrire seule les deux premiers épisodes. Son premier coscénariste – Stefan Thunberg – n'ayant pas pu poursuivre l'aventure, une autre coscénariste l'a rejointe en la personne de Veronica Zacco, et leur tandem a très bien fonctionné ; chacune relisait et révisait quand nécessaire la copie de l'autre.

Johanna Bergenstråhle n'était pas encore chez TV4 quand le pitch y a été présenté, mais la chaîne - qui se situe aujourd'hui dans une stratégie de conquête de marché en matière de fictions (i.e. 2 à 4 séries par an et non plus une série tous les deux ans), ambitionnant de devenir un sérieux concurrent pour SVT (Farang doit ainsi être sa nouvelle série majeure, après Modus qui a déjà été un grand succès) - voulait également de l'audace et de la noirceur, et ces traits se sont accentués au fur et à mesure du développement de la série. Anna Wallmark Avelin est quant à elle arrivée en tant que productrice une fois ce côté noir et risqué assumé. Elle voulait elle aussi plusieurs niveaux de lecture, une intrigue forte et des personnages aux multiples couches. Elle salue un travail très collaboratif et efficace, avec un partage des responsabilités bien compris. La présence de Veronica Zacco pendant le tournage a notamment contribué à modifier valablement certaines choses; quand bien même il y a

un réalisateur principal (et en l'espèce, Erik Leijonborg ou Daniel di Grado), il est important d'avoir parfois des garde-fous, par exemple quelqu'un qui a tout l'arc narratif en tête. Sur le plateau, la confiance était toujours au rendez-vous. Ola Rapace, qui a été pressenti dès l'origine pour incarner Rickard – le réalisateur a déjà tourné avec lui –, déclare pour sa part n'avoir jamais travaillé avec un tel sentiment de liberté : « Anna est une productrice unique ! », nous livre-t-il. S'il est souvent mal vu pour un acteur de faire des suggestions, cela n'a pas été le cas ici. Quant à son rôle, il dit avoir été très séduit par le rapport émotionnel avec sa fille qui constitue bien le cœur de la série. Ils ne se connaissent pas, lui est parti quand elle avait à peine 5 ans, et cependant ils sont les mêmes, à maints égards. Il nie d'abord être son père, quand tout crie la filiation ADN, ainsi que l'admiration mutuelle.

QUELQUES ÉLÉMENTS TECHNIQUES ET EN GUISE DE CONCLUSION

Malgré l'aide financière du fonds nordique qui permet de soutenir la fiction suivant une logique de prévente, le budget restait serré, indique Anna Wallmark Avelin. Il a fallu trouver des solutions techniques inventives et peu onéreuses, qui plus est pour filmer dans des conditions climatiques pas toujours aisées. Mais c'est là le pari de tourner en Thaïlande : il faut simplement accepter de se fondre dans la culture du pays et l'environnement local. Farang sera d'abord diffusée la plateforme VOD C more, puis sur TV4 dans un deuxième temps. Enfin, si l'intrigue se conclut manifestement au terme des 8 épisodes de 44 minutes, une suite à la série demeure toujours possible...



UNITÉ 42



RTBF / Belgique



INTERVENANTS

Charlotte Joulia (scénariste) John Engel (producteur, Left Field Ventures) Martin Brossollet (consultant séries fiction, RTBF)

ANIMÉ PAR

Dominic Schreiber (consultant en coproduction, Royaume-Uni)

PICTH DE LA SÉRIE

Série policière au format 52 minutes, Unité 42 est un thriller sur la cybercriminalité, une immersion dans le monde des nouvelles technologies, au service des fins les plus atroces. Elle est portée par un duo d'enquêteurs : Sam, veuf et père de quatre enfants, pas très à l'aise avec lesdites nouvelles technologies, et Billie, une jeune geek, elle, ancienne hackeuse. Ces deux-là, aux profils si différents donc, vont devoir apprendre à travailler ensemble, non sans difficultés, et en même temps apprendre l'un de l'autre. Derrière les cybercrimes se cachent les aventures humaines, et sur ce point la série propose un parcours feuilletonnant, même si les enquêtes sont par ailleurs résolues au cas par cas, à chaque épisode ; une lecture à deux plans.

UN TRIO FÉMININ

L'idée originale de la série est d'Annie Carels, elle-même férue d'informatique et mariée à un homme haut placé dans une société de technologies de pointe. Son apport a été essentiel en termes de recherche et d'expertise. L'autre créatrice est Julie Bertrand, et Charlotte Joulia vient compléter ce trio de scénaristes féminin.

Cette dernière précise qu'elle intervient pour la première fois de A à Z dans un processus d'écriture. Elle a participé pleinement à la création de la bible. Avec Annie et Julie, elles ont écrit les trames générales des 10 épisodes, puis se sont réparti leurs traitements plus complets. Guy Goosens, le réalisateur, et Martin Brossollet ont aussi fait leurs remarques et retours durant ce processus. À présent, c'est elle qui assure le lissage final et notamment l'intégration de la ligne feuilletonnante. Elle veille à la cohérence du tout.

DE L'IMPORTANCE DU PILOTE

Le développement a commencé en septembre 2014. Sur la base des scénarios constitués, un pilote test du 1er épisode a été tourné, en français, sans sous-titre, dont il est proposé à l'assistance de visionner un montage d'environ 10 minutes...

L'objectif d'un tel pilote est capital, explique John Engel, le producteur. En effet, cela plante le décor, donne une idée déterminante de la série, son « look », ses visuels, son rythme. C'est un moyen important de rassurer les partenaires.

LES FICTIONS BELGES EN MARCHE

Dominic Schreiber soulignant le fait qu'il s'agit là d'une série forte, aux images parfois violentes, une série qui s'assume, John Engel confirme que le projet se veut ambitieux. La RTBF – la Radio Télévision Belge Francophone - a en l'occurrence lancé un appel à projets à grande échelle pour susciter, soutenir et financer la création de séries originales. Et en sa qualité de consultant séries fiction, Martin Brossollet estime très important de développer des projets de la sorte. Pendant trop longtemps, la Belgique n'a été que la « boîte aux lettres des Français », notamment pour des raisons de fiscalité avantageuse. Il se réjouit de voir que la création audiovisuelle belge s'émancipe désormais - plus de 15 projets en tous genres sont en cours de développement actuellement -, car « il faut affirmer sa propre culture », qui plus est dans un pays bicéphale. Pour mémoire d'ailleurs, chaque partie du pays, Wallons au Sud vs Flamands au Nord, a son propre ministère de la culture.

QUELQUES ÉLÉMENTS TECHNIQUES ET EN GUISE DE CONCLUSION

John Engel annonce le montant de 300 000 € par épisode, soit 3 M€ au total pour les 10 épisodes de la série. Avec un budget relativement maigre donc – soutenu toutefois par le fonds régional bruxellois et rassemblé aussi grâce à une stratégie de préachat via Proximus -, la principale préoccupation est d'être « certain de son équipe », car les salaires proposés étant inférieurs à ce qui se pratique généralement ailleurs, il faut pouvoir alors compter également sur une grande motivation des troupes, une « autre forme d'engagement ». C'est donc bel et bien une équipe soudée qui caractérise aussi l'aventure Unité 42, et pas seulement au sein du commissariat, mais en coulisses. Le tournage se fera cet automne 2016 sur une durée totale de 16 semaines, et la diffusion est prévue courant 2017. Quant à la perspective d'une éventuelle deuxième saison à terme, il est précisé que le développement des personnages permet à la fois de clore la saison 1 tout en réservant une large part de suspense : les protagonistes cherchent leurs repères, c'est le clash des générations et des compétences en même temps qu'il y a une certaine attraction mutuelle entre Sam et Billie, dans cette Unité 42 touchante et complexe à la fois...

À découvrir donc tout prochainement... Pour les fans des méandres d'Internet et des serial killers planqués derrière leurs écrans d'ordinateur, opérant à distance tandis que vous êtes en train de faire un simple achat en ligne ou de réserver votre allerretour Fontainebleau-Bruxelles!

FOREIGN BODIES



E4, TNT / Royaume-Uni



INTERVENANTS
Jamie Campbell (producteur, Eleven Film)

ANIMÉ PAR

Dominic Schreiber (consultant en coproduction, Royaume-Uni)

PITCH ET GENÈSE DE LA SÉRIE

Sur une idée originale de Tom Basden (*Plebs, Peep Show, Fresh Meat*), Foreign Bodies suit le périple de deux adolescents britanniques, Dylan et Sean, qui n'ont jamais voyagé et décident de partir explorer l'Asie pour quelques mois, ou davantage, peut-être une « année sabbatique »... Ils s'envolent pour Pékin, vont rencontrer en chemin deux Américaines, Ashley et May, puis le quatuor devient un quintet avec le personnage de Greg. Et ce petit groupe, constitué par hasard, se soude au fur et à mesure des épisodes.

Foreign Bodies est une comédie dramatique, dont le projet existe en réalité depuis cinq ans. Jamie Campbell confie avoir lui aussi vécu une année sabbatique, et l'idée de départ était tout simplement de tourner une série quelque part en Extrême-Orient, avec une équipe réduite, et qui raconte cette expérience – mais la série n'est pas autobiographique pour autant.

À CHACUN SA QUÊTE PERSONNELLE

Tous dans cette petite troupe improvisée du bout du monde sont ici pour des raisons différentes : May veut rencontrer sa famille en Chine et renouer avec ses racines, Ashley veut faire le plein d'expériences exotiques avant d'épouser une carrière de haute volée et irréprochable, Dylan veut reconquérir son ex-copine, Sean veut enterrer son innocence et enfin grandir, quant à Greg, 38 ans et divorcé, il ne veut pas voyager seul... Et en fin de compte, qu'ils réussissent ou non dans leurs desseins, ils feront tous le même constat : « aussi loin qu'on aille, on n'échappe jamais à soi-même! »

DES PARTENAIRES MOTIVÉS

Comme en écho au concept d'année sabbatique, pour ne pas dire « initiatique », une année à l'aventure et le plus souvent avec des moyens rudimentaires, Jamie Campbell voulait s'en tenir initialement à un petit budget...

Mais une fois le feu vert d'E4 obtenu – les relations avec la chaîne ont été excellentes, affichant un enthousiasme et une confiance de chaque instant, le responsable fiction Channel 4, Piers Wenger, a d'ailleurs lui-même fait une année sabbatique autour du monde et a donc particulièrement aimé le concept –, TNT s'est intéressé

au projet et le budget a presque doublé. Ceci n'a pas réellement changé l'esprit de la série, mais a permis notamment d'envisager une autre approche du tournage (et par exemple la possibilité de tourner en lumière artificielle).

Le tournage a commencé en Malaisie, ce qui ne pose aucun problème et est même fiscalement avantageux (*Marco Polo et Indian Summers* ont déjà été tournés là-bas), se poursuivra en Chine – c'est là un tout autre challenge! –, au Vietnam, au Népal...

UNE ÉCRITURE PLURIELLE, ET UN CASTING DE NOUVEAUX VISAGES

Jamie Campbell souhaite enfin saluer la très belle dynamique générale qui anime ce projet depuis l'origine. S'il a déjà évoqué le soutien indéfectible des diffuseurs, il convient d'y ajouter le très bon équilibre trouvé en matière d'écriture : jusqu'à dix jeunes scénaristes ont travaillé ensemble dans une writers' room à l'ambiance formidable, encadrés par Tom Basden qui faisait ici office de « showrunner ».

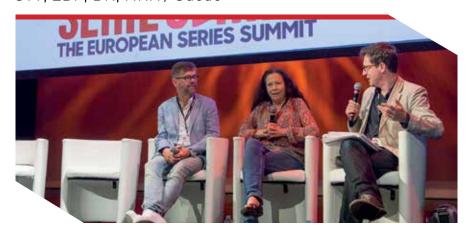
Quant aux comédiens, il a semblé important d'engager des visages peu ou non connus. Mais il y aura cependant des guest stars, promet Jamie Campbell, car TNT, toujours à la recherche de séries originales (comme Will, série sur Shakespeare dans son jeune âge) aime ça et a eu son mot à dire en matière de casting.

La série – 8 épisodes de 60 minutes – sera diffusée dès le 1er trimestre 2017.

BEFORE WE DIE



SVT, ZDF, DR, NRK / Suède



INTERVENANTS

Maria Nordenberg (productrice SVT)
Christian Wikander (directeur de la fiction, SVT)

ANIMÉ PAR

Dominic Schreiber (consultant en coproduction, Royaume-Uni)

PICTH DE LA SÉRIE

Série policière au format 10 x 60 minutes, *Before we die* voit se confronter une mère et son fils. Elle est ce « flic sur le retour », Hanna, 60 ans, qui a sacrifié sa famille sur l'autel du travail ; pire, c'est elle-même qui a arrêté son fils pour usage de drogue et l'a fait emprisonner pendant deux ans. Et au sortir de prison, lui est devenu indic, et travaille sans le savoir pour elle...

Au-delà du genre policier, *Before we die* est donc une histoire d'amour vache, l'histoire d'un tandem qui fonctionne mieux en tant que flic-indic qu'en qualité de mère-fils. Tout se passe bien tant qu'ils ne connaissent pas leurs identités respectives... mais il peut suffire d'un échange de SMS pour être découvert.

LE JUSTE ÉQUILIBRE

La qualité de l'équilibre entre la narration dramatique et le côté « crime show » frappe ici au premier coup d'œil. Mais qu'est-ce qui a donc séduit Christian Wikander dans cette série ? Ce dernier confirme que le nœud central qui l'a convaincu est la relation mère-fils complexe, leur amour conflictuel et paradoxal. Elle qui l'a fait arrêter veut à présent le protéger. Lui cherche une forme de rédemption ainsi qu'une famille de substitution, qu'il trouve dans un groupe de petits criminels mené par un chef gay et sensible. Sa mère naturellement veut l'en extirper, de même qu'elle veut le voir quitter son job risqué d'indic, pour son bien, peut-être aussi pour se faire pardonner.

Et Maria Nordenberg d'ajouter qu'ici, « les personnages n'existent pas si le crime n'existe pas ». Or c'est précisément cette interconnexion étroite, cette interdépendance subtile, mais sans équivoque, entre l'univers de la série policière et le drame familial qui fait toute la force de l'arc narratif.

LA BONNE PARENTALITÉ

Before we die est en outre le bon exemple d'un show pour lequel SVT a trouvé « le parent approprié », complète Christian Wikander, à savoir la société de production indépendante Be Real. À présent, et dans 90 % des cas, SVT travaille précisément avec des créateurs et des producteurs indépendants, et cela s'avère plus que qualitatif.

Parmi les ambassadeurs du projet, on compte également l'actrice suédoise reconnue Marie Richardson qui incarne le rôle de Hanna et apporte elle aussi un sérieux gage de qualité.

Quant à l'écriture, sur les 10 épisodes qui composent la 1re saison, les 7 premiers ont été confiés au scénariste Niklas Rockström (Thicker than Water) et les 3 derniers à Wilhelm Behrman (Four More Years) qui ne sont pas non plus des débutants.

La diffusion est programmée au printemps 2017.



EDEN



SWR, Arte France, Arte Deutschland / Allemagne, France



INTERVENANTS

Jimmy Desmarais (producteur, Atlantique productions) Felix Van Boehm (producteur, Lupa Films) Adrienne Frejacques (chargée de programmes, ArteFrance)

ANIMÉ PAR

Tasja Abel (productrice, Allemagne)

Présentée lors de la session « What's next », la minisérie de 6 épisodes *Eden* est une nouvelle coproduction franco-allemande entre Arte et SWR (Südwestrundfunk).

PITCH DE LA SÉRIE

L'intrigue débute dans un jardin, pas tant celui de l'Eden que celui d'une grande maison déserte en Grèce. Deux garçons, des réfugiés éthiopiens, y ont trouvé refuge pour un après-midi. Ils y font la connaissance d'une jeune femme autrichienne. Le soir, un garde de sécurité tue de manière accidentelle un des deux jeunes garçons.

Ce meurtre va bouleverser les destins croisés d'une série de personnages, tous confrontés chacun à sa façon à la crise des migrants en Europe. Adama, pour commencer, un des jeunes Éthiopiens, dont on suit le parcours vers l'Autriche où il espère retrouver son amie. Cet événement aura également un impact sur la vie d'Helen, une ancienne députée de l'Union Européenne. Bien évidemment, il y aura un impact sur le garde de sécurité, loannis, qui devra apprendre à vivre avec sa culpabilité. Puis enfin, ce drame bouleversera une famille allemande (celle de Silke et Jochen). Très impactée par cet événement, cette famille décide d'accueillir un réfugié au sein de son foyer.

GENÈSE DE LA SÉRIE

Eden est financée à parité par des partenaires français et allemand à travers le dispositif TANDEM, créé en 2013. Si dans le cinéma, le tandem franco-allemand est depuis plusieurs années déjà à la pointe de la création, grâce, notamment, à la mise en

place d'une politique volontariste, la coproduction d'œuvres de fiction télévisuelles reste encore trop marginale. Le dispositif a donc pour objectif de donner un élan et d'intensifier la coopération entre l'Allemagne et la France en matière de fiction dans le cadre d'un vrai travail artistique commun.

LE DÉVELOPPEMENT DE LA SÉRIE

Eden a été créée par Edward Berger (qui endosse le rôle de showrunner de la série, mais également celui de réalisateur), à qui l'on doit déjà l'excellente série Deutschland 83. La série a été écrite par un pool d'auteurs franco-germaniques – deux auteurs allemands (Nele Mueller-Stöfen et Marianne Wendt) et un auteur français (Laurent Mercier) –, l'objectif étant de diversifier les points de vue exprimés. La série est fortement inscrite dans l'actualité (Eden est, en quelque sorte, une série post-Brexit). Si elle évoque la crise des migrants et, en passant, celle que traverse la communauté européenne, elle vise également des thématiques plus universelles.

Jimmy Desmarais précise que les scénarios des 6 épisodes de 52 minutes ont été finalisés. Aujourd'hui, la production est à la recherche de nouveaux partenaires. La série étant tournée dans six pays (Turquie, Grèce, Allemagne, Autriche, Belgique et France) elle peut, à ce titre, intéresser d'autres diffuseurs nationaux.

GENERATION B

WORK IN PROGRESS

VRT Canvas / Belgique



INTERVENANTS

Joost Vandecasteele (co-créateur) Pieter Van Hees (co-créateur) Pieter Van Huyck (directeur de la fiction, deMENSEN)

ANIMÉ PAR

Tasja Abel (productrice, Allemagne)

Joost Vandecasteele et Pieter Van Hees présentent leur nouveau projet, *Generation B*, une série que les deux auteurs ont conçue comme une « comédie à la fois brutale et sensible ».

PITCH DE LA SÉRIE

La brutalité dont il sera question dans la série est avant tout politique et sociale. *Generation B* se déroule dans un futur probablement très proche. La Belgique traverse une crise sans précédent. Le pays a vu sa note de dette à long terme dégradée de AA+ à B (un événement qui donne son nom à la série).

L'intrigue se déroule à Bruxelles, une ville devenue « le symbole d'un état en faillite ». Les premières victimes de la crise sont les jeunes. La série suit les tribulations de six vingtenaires (soidisant le plus bel âge de la vie...) qui tentent de survivre dans un environnement qui leur est devenu hostile, dont Jonas, jeune homme qui a tout perdu, son travail, sa petite amie, son amour propre.

GENÈSE DE LA SÉRIE

Generation B est née d'une rencontre. Pieter Van Hees a assisté à un spectacle de Joost Vandecasteele, un one man show satirique sous forme de conférence annonçant la fin du monde pour 2029, contredisant à l'occasion tous ceux qui, à l'époque, prévoyaient l'apocalypse pour le 21 décembre 2012. « J'ai immédiatement

réalisé qu'il s'agissait d'un sujet en or », nous explique-til, et « nous nous sommes lancés dans l'écriture d'un faux documentaire sur le futur ».

Car le futur, pendant longtemps, était porteur de grands espoirs. Joost Vandecasteele se souvient qu'enfant, l'avenir était vu comme une période de croissance sans limites, autant économique que technologique. La communauté européenne apporterait toutes les réponses et protégerait les citoyens des éventuelles crises, vues comme une chose du passé. Aujourd'hui pourtant, le constat est quelque peu amer. « Le futur a été brisé ».

Ce projet de faux documentaire, pour lequel un pilote avait d'ailleurs été tourné, a été rejeté par l'ensemble des diffuseurs. Le projet était jugé trop « alternatif », en d'autres termes trop risqué. Mais nos deux créateurs n'ont pas baissé les bras pour autant. Entre temps, Joost Vandecasteele a publié un roman – Hoe de wereld perfect functioneert zonder mij (Pourquoi le monde fonctionne très bien sans moi) – qui a remporté un très grand succès, autant critique que public, ainsi que plusieurs prix littéraires. Dans ce roman, il explorait avec humour un monde dystopique régi par l'individualisme et la violence sociale. Cette œuvre allait servir de fond à un nouveau projet : une série.

Generation B a été écrite à quatre mains. « J'avais imaginé partir en vacances, au soleil, pour écrire le scénario », raconte Pieter Van Hees. « Mais Joost n'aime pas prendre de vacances. Nous sommes donc restés à Bruxelles ». La collaboration entre les deux auteurs résulte d'une parfaite alchimie par laquelle chacun a pu ajouter sa touche personnelle au travail de l'autre. Ils ont écrit séparément deux versions de chaque scénario qu'ils ont ensuite réunies pour n'en faire plus qu'un. « Cette collaboration était naturelle », explique Joost Vandecasteele. « Nous partageons les mêmes goûts. Nous aimons la science-fiction. Nous aimons les mêmes séries comme Louie ou Girls ».

UNE SÉRIE PUNK : NO FUTURE !

Les thèmes abordés dans *Generation B* sont noirs : la crise, la pauvreté, la violence politique. Mais la série se veut avant tout une comédie ; une comédie punk ! Le politiquement correct n'a pas sa place ici. Dans la Bruxelles futuristique que nous dépeignent Joost Vandecasteele et Pieter Van Hees, les jeunes sont devenus les nouveaux ennemis. « Il ne fait plus bon être jeune et blanc en Belgique ». Tous les pans de l'économie sont tenus par les baby-boomers qui s'accrochent désespérément à leur pouvoir et refusent de partager le peu qu'il reste du gâteau avec les nouvelles générations, pourtant leurs enfants.

Les jeunes, agressés par leurs aînés, parfois même physiquement, sont obligés de quitter le centre-ville et de se réfugier dans les banlieues, et notamment à Molenbeek (ville devenue tristement célèbre dans le monde entier), l'un des seuls quartiers à avoir survécu à la crise, le nouveau « Manhattan de Bruxelles ». Les jeunes vont finir par se révolter et créeront le « Generation Liberation Army ». Parmi leurs actions phare : la transformation des fonds de retraite privés en fonds d'aide au développement en Afrique. La réaction des baby-boomers ne se fera pas attendre. Elle sera terrible.

Les thèmes abordés, bien que vus sous le prisme de la comédie, sont risqués. Pourtant, la VRT (Vlaamse Radio- en Televisieomroeporganisatie), la chaîne du service public en langue néerlandaise de la communauté flamande de Belgique (l'équivalent de la RTBF pour la communauté francophone) a donné son feu vert et laissé une totale liberté à ses créateurs. La série a bénéficié, pour commencer, de l'appui des différents directeurs de la fiction qui se sont succédé ces dernières années au sein de la chaîne. Par ailleurs, pour Joost Vandecasteele, la série bénéficiait d'un atout de taille : un casting cinq étoiles réunissant certains des acteurs les plus prolifiques et populaires de Belgique.

Second atout, et non des moindres : la fiction a été rattrapée par la réalité. Lorsque les deux auteurs se sont lancés dans l'écriture, en 2012, certaines des thématiques abordées semblaient pour le moins loufoques. Mais ce qui pouvait passer pour de la science-fiction est aujourd'hui bel et bien réel. « Personne n'avait imaginé qu'un homme proche de l'extrême droite serait nommé ministre de l'Intérieur en Belgique (i.e. Jean Jambon, figure de proue du nationalisme flamand) ». Plus récemment, le Brexit a mis en lumière un véritable conflit de générations, thème central de *Generation B.*

EN GUISE DE CONCLUSION

Pieter Van Huyck précise que le tournage des six épisodes de la première saison démarrera le 15 août, à Bruxelles. La série sera diffusée sur VRT en 2017. Pour conclure, Joost Vandecasteele est confiant quant au fait que la série sera aussi drôle que brutale ; et « petite cerise sur le gâteau, je joue dedans », ajoute-t-il avec humour. Le succès est donc assuré.







INTERVENANTS

Miriam Nørgaard (productrice, Fridthjof Film) Christopher Grøndahl (scénariste)

ANIMÉ PAR

Tasja Abel (productrice, Allemagne)

GENÈSE DE LA SÉRIE

L'intrigue de *Mayday* se déroule sur une plateforme pétrolière, un monstre d'acier et de béton à quatre pattes profondément ancré dans les eaux de la Mer du Nord, à quelques kilomètres des côtes norvégiennes. La série explore les conséquences de l'épuisement des ressources pétrolières de la région. Face à l'effondrement des cours (l'industrie pétrolière a besoin d'un baril à 50 dollars pour opérer en mer du Nord, alors qu'il cote aujourd'hui autour de 30 dollars), les compagnies pétrolières prennent des mesures drastiques, la première consistant à fermer certaines de leurs exploitations. Car beaucoup des champs de Mer du Nord sont aujourd'hui matures. Non seulement la production y est faible, mais les plateformes sont anciennes et obsolètes.

Les industries pétrolières ont entrepris une stratégie de démantèlement de certaines de leurs plateformes. Christopher Grøndahl projette des images de la plateforme Brent-Spar que le groupe Shell avait décidé de détruire en la faisant couler par le fond. Mais craignant une catastrophe écologique, Greenpeace a occupé la plateforme et organisé une campagne internationale de boycott contre le groupe pétrolier. Le déficit d'image étant énorme, Shell a renoncé à couler sa plateforme et procédé à son démantèlement à terre.

Les ouvriers chargés du démantèlement des structures de Brent-Spar ont eu la surprise de voir que des branches de coraux, une espèce protégée, s'étaient développées sur les flancs et la partie inférieure de la plateforme. La structure était devenue un refuge pour une multitude d'espèces marines en voie de disparition. Des associations environnementales ont tenté, en vain, d'empêcher le démantèlement.

PITCH DE LA SÉRIE

Christopher Grøndahl s'est inspiré de cette histoire pour écrire le scénario de *Mayday*. La série compte trois personnages principaux :

Henriette Madsen est la maire de la ville d'Esbjerg. Elle a signé un contrat mirifique avec la Scandinavian Petroleum Group, une grande compagnie pétrolière, pour remorquer une immense plateforme pétrolière (l'équivalent d'un immeuble de huit étages) en vue d'en démanteler la structure sur les docks de sa ville. Cette opération de démantèlement, au-delà des retombées économiques, permettra de créer des milliers d'emplois.

Iben Berg est une femme d'affaires, propriétaire de la compagnie chargée de remorquer la plateforme vers la terre.

Bjørn Olaf Jaeger est le dirigeant du Scandinavian Petroleum Group. Hostile au projet de démantèlement, il a fait saboter les piliers de la plateforme.

Enjeux économiques et politiques se confrontent alors qu'une tempête menace de s'abattre sur la région et que cette opération de remorquage risque bien de se transformer en une catastrophe humaine et environnementale.

LE DÉVELOPPEMENT DE LA SÉRIE

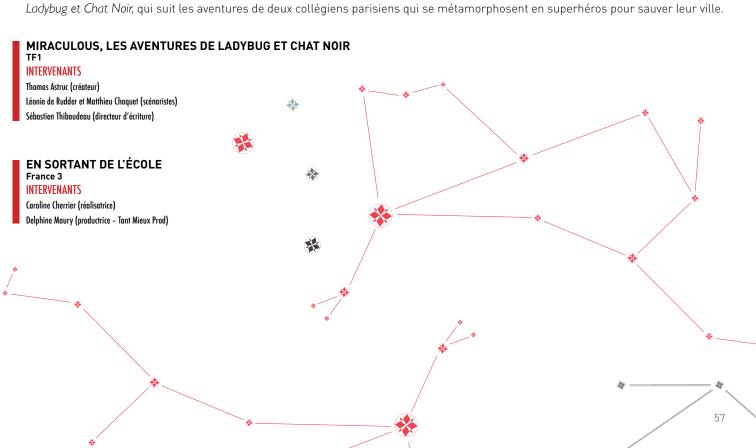
Mayday est en cours de développement. Le budget de la série (de huit épisodes) est évalué à 10 millions d'euros pour une diffusion en prime time. Miriam Nørgaard espère que la production pourra démarrer en 2018.

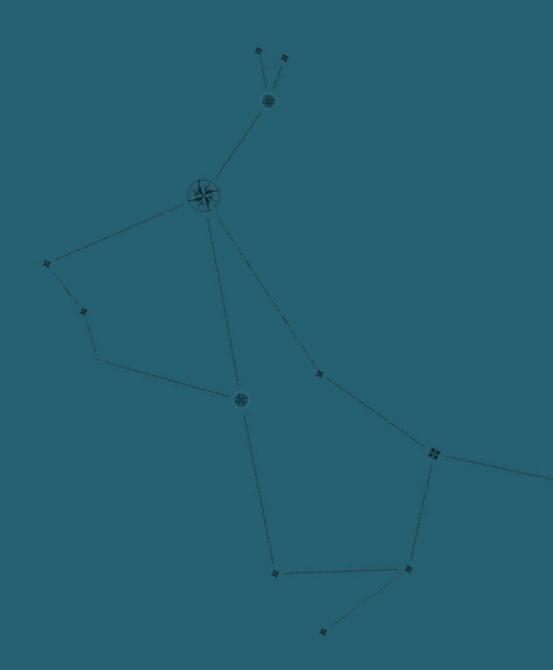
LE SÉRIE SERIES DES ENFANTS



Série Series organise depuis 2014 des séances à destination des enfants. Un programme sur mesure pour aider les jeunes publics à décrypter les séries qui font partie de leur quotidien et susciter des vocations en leur faisant découvrir les métiers de l'audiovisuel. Auteurs et producteurs se prêtent au jeu des questions-réponses avec les enfants autour de projections dédiées.

Cette année, deux séries d'animation ont été projetées pour le jeune public : En sortant de l'école, une série poétique dont la saison 3 a permis aux enfants de découvrir treize poèmes d'Apollinaire illustrés par de jeunes réalisateurs ; et Miraculous, les aventures de Ladybug et Chat Noir, qui suit les aventures de deux collégiens parisiens qui se métamorphosent en superhéros pour sauver leur ville.







Discussions et débats : en analysant la création de séries et l'industrie liée, les discussions proposées à Série Series aident les professionnels

à mieux percevoir les enjeux et perspectives du secteur.

MASTERCLASS LARS BLOMGREN



Olivier Bibas est heureux d'accueillir Lars Blomgren, l'un des producteurs les plus en vue en Scandinavie. Il a cofondé il y a une vingtaine d'années, avec sept autres producteurs, la société Filmlance International AB (rachetée, depuis lors, par Endemol Shine Group). Spécialisée à l'origine dans la production et le développement de longs métrages, Filmlance a réussi à occuper une place de choix dans le paysage audiovisuel scandinave, abordant tous les genres, de l'animation au drame, en passant bien évidemment par le « Nordic noir ».

C'est dans ce dernier genre que les séries scandinaves ont obtenu leurs lettres de noblesse ainsi qu'une reconnaissance internationale. Après des décennies d'hégémonie anglo-saxonne, les pays nordiques sont devenus la nouvelle référence en matière de séries policières. Plus sombres, plus réalistes, les séries nordiques ont fait le tour du monde. L'un des plus beaux joyaux de ce genre devenu incontournable est la série suédo-danoise *Bron/Broen*, produite par Lars Blomgren et ses équipes.

BRON: UN PONT ENTRE DEUX NATIONS

La série est née de la volonté de SVT1, la chaîne publique suédoise, de s'associer à sa consœur danoise, DR1. La télévision suédoise a une longue histoire de coproductions, que ce soit avec la Norvège ou la Finlande. Mais paradoxalement, les chaînes danoises avaient l'habitude de faire bande à part, ne s'associant que très rarement avec leurs collègues scandinaves. De surcroît, les téléspectateurs danois ont toujours exprimé une nette préférence pour les séries nationales (alors que les séries danoises rencontraient un grand succès en Suède) et les diffuseurs danois ne voyaient pas l'intérêt de se lancer dans une coproduction avec leurs voisins. Le Groupe SVT voulait mettre un premier pied dans le paysage audiovisuel danois. Mais fallait-il encore trouver la bonne série. Plusieurs projets seront développés pendant cinq ans, en vain. Jusqu'au jour où Hans Rosenfeldt a déposé, dans les bureaux de la chaîne suédoise, un projet en or : Bron.

Lars Blomgren se propose de revenir sur le pitch de *Bron.* L'intrigue débute sur un pont, celui qui, enjambant la baie de l'Öresund, relie les villes de Malmö et Copenhague. Le cadavre d'une femme a été déposé exactement sur la frontière séparant les deux États, les pieds d'un côté et la tête de l'autre. L'enquête est confiée conjointement à Saga Norén (Sofia Helin), inspectrice à la criminelle de Malmö, et Martin Rohde (Kim Bodnia), flic de Copenhague. La première est une femme sèche et asociale, proche de l'autisme. Le second est un bon vivant, aussi décontracté qu'avenant. Nos deux héros seront donc contraints, bien malgré eux, de faire équipe pour résoudre ce crime.

De la même façon que les deux protagonistes de la série utiliseront leurs antagonismes pour résoudre une enquête particulièrement complexe, les groupes SVT et DR vont associer leurs différences, notamment culturelles, pour créer une série unique. À l'image de la série, deux pays, la Suède et le Danemark, vont devoir apprendre à travailler ensemble, malgré des différences de méthodes de création.

La Suède a une longue tradition de cinéma d'auteur. Elle est le pays d'Ingmar Bergman. Les réalisateurs sont rois. Au Danemark, ce sont au contraire les scénaristes qui occupent le devant de la scène. « Les deux pays avaient tellement à apprendre l'un de l'autre », explique Lars Blomgren. Pour brouiller les cartes et assurer une coopération totale entre les deux diffuseurs, l'écriture des scénarios a été confiée à une writer's room composée majoritairement de scénaristes suédois, tandis que la réalisation a été confiée à une réalisatrice danoise.

ANATOMIE D'UN SUCCÈS

La série a rencontré un immense succès, que ce soit au Danemark ou en Suède (où elle a même battu des records d'audience). Très rapidement, le succès devient mondial. Une troisième saison a été diffusée en 2015. La quatrième est en cours de développement.

Lars Blomgren a été interrogé maintes fois sur les raisons de ce succès. Pour lui, l'un des principaux atouts de la série est son sujet même. Mais au-delà de l'histoire, Bron tire sa force de ses personnages. Dans *Bron*, tout repose sur la personnalité des deux principaux protagonistes. Le contexte politique, social et économique est secondaire. C'est d'ailleurs une des caractéristiques des œuvres scandinaves. Lars Blomgren rappelle que « la Suède est un pays atypique, elle n'a pas d'ennemis, elle a connu très peu de guerres ». Cette absence de conflits ou tensions géopolitiques majeurs explique en grande partie que les intrigues développées dans la fiction suédoise ont lieu au sein du cercle familial ou amical. « Le polar nordique est un drame familial sous testostérone ».

Une seconde raison est que la série, malgré les difficultés rencontrées – que ce soit au cours du développement, de la production ou du tournage –, est toujours restée fidèle aux principes qui avaient été définis en amont du développement. Le projet n'a jamais été dénaturé. Après un mois d'écriture, souligne Lars Blomgren, DR a décidé que la série était trop violente et effrayante, et que si les scénarios n'étaient pas tempérés, elle ne pourrait pas être diffusée en prime time. Malgré les pressions, les créateurs et scénaristes ont tenu bon, refusant de se plier aux seuls

desiderata du diffuseur danois. Ils ont toujours pu compter sur l'infaillible fidélité de SVT et de NRK (également partenaire de la série). N'ayant pas réussi à obtenir gain de cause, DR a réduit sa part de financement et la série sera diffusée, au Danemark, à 22 h.

Après un mois de tournage, le budget était déjà dépassé de plus de 100 000 euros. Mais les premières images de la série étaient tout simplement exceptionnelles. « Lorsque nous avons vu les premiers rushs, nous étions convaincus d'avoir trouvé la formule gagnante. Si vous changez un projet pendant un tournage, vous le fragilisez au point qu'il risque de s'écrouler ». Les producteurs ont décidé de maintenir le cap, de ne rien changer au concept de la série. À la fin du tournage, le budget avait été dépassé de 800 000 euros, une somme quelque peu importante. Mais, comme le rappelle Lars Blomgren, « personne n'a jamais été viré pour avoir dépassé le budget d'une série réussie ».

UNE HISTOIRE, TROIS SÉRIES

Au final, la première saison de *Bron* a connu un succès mondial. Distribuée par la ZDF, la série a été diffusée dans plus de 150 pays! Lars Blomgren profite de l'occasion pour souligner l'influence et l'apport, notamment financier, de la ZDF sur la production audiovisuelle scandinave. En effet, depuis trente ans, la chaîne allemande finance jusqu'à 30 % du budget des séries suédoises. Cette implication témoigne de l'engouement du public allemand pour les polars nordiques. « Mais c'est un enthousiasme à sens unique», souligne Lars Blomberg. « Les Suédois ne regardent pas de séries allemandes. *Deutschland 83* a réussi récemment à trouver les faveurs du public suédois, mais c'est un cas unique ».

Le thème développé par *Bron* est universel. « Tous les pays ont des frontières et entretiennent avec leurs voisins des relations plus ou moins harmonieuses ». Il n'est donc pas étonnant que la série ait eu les honneurs de deux remakes : un premier américain (*The Bridge*) et un second francobritannique (*Tunnel*).



L'intrigue de départ est reprise dans les trois versions : un corps coupé en deux est retrouvé sur une frontière. Deux pays vont devoir collaborer, malgré des différences de méthodes et des problèmes de langue. Dans *Bron*, le suédois et le danois sont deux langues suffisamment proches pour que les personnages de la série se comprennent. Dans la version américaine, l'anglais s'impose, dès le premier épisode, entre les personnages (la langue espagnole est très peu – pour ne pas dire jamais – utilisée). L'histoire dans *Tunnel* est totalement « bilingue » et des sous-titres sont posés pour aider les téléspectateurs des deux côtés de la Manche.

Dans la version développée par la chaîne câblée américaine FX, une inspectrice de police américaine (Diane Kruger) va devoir faire équipe avec un confrère mexicain (Demian Bichir) entre El Paso au Texas et Juarez au Mexique. Dans la version franco-britannique, une coproduction entre Sky Atlantic et CANAL+, l'inspectrice française est incarnée par Clémence Poésy (vue notamment dans la saga Harry Potter), alors que le rôle de son homologue a été confié à Stephen Dillane (le Stannis Baratheon de Game of Thrones).

Si les remakes sont assez fidèles à la série originale, tout du moins dans l'esprit, Lars Blomgren constate certaines différences notamment dans la façon de traiter le personnage de l'enquêtrice. Dans la version suédo-danoise, Saga Norén est asociale et froide. Le personnage incarné par Diane Kruger dans la version US est beaucoup plus fragile. Dans le remake franco-britannique, Clémence Poésy campe une enquêtrice confiante et déterminée. Il est également à noter que *Tunnel* est beaucoup plus humoristique.

L'aventure de *Bron* ne s'arrête pas à ses versions francobritannique et américaine. Une version est actuellement en cours de développement en Russie et en Estonie.



L'ÉVOLUTION DU MARCHÉ DES SÉRIES

Une série comme Bron témoigne des évolutions qui traversent aujourd'hui le paysage audiovisuel mondial, à commencer par l'internationalisation croissante des séries. « Les séries n'ont plus de frontières ». Les meilleurs d'entre elles parcourent le monde entier. « Pour les séries, c'est désormais l'idée qui prime ; leur localisation est tout à fait secondaire ». Lars Blomgren fait observer que le public, notamment les plus jeunes, « n'a plus peur des sous-titres ». La langue est également devenue secondaire.

Les grands diffuseurs sont aujourd'hui mondiaux (Netflix se considère comme « un réseau mondial ») et les coproductions sont devenues le nouveau paradigme du marché audiovisuel. Un marché qui offre d'immenses opportunités aux productions européennes. La compétition est telle que les budgets des séries ont explosé. « Même une chaîne comme HBO, incapable d'assumer seule le financement de ses séries, se lance dans la coproduction » et l'on devrait assister, selon Lars Blomgren, à une multiplication des coproductions entre les États-Unis et l'Europe.

Parmi les changements qui secouent aujourd'hui le marché des séries, Olivier Bibas souligne en outre l'émergence de nouveaux formats plus courts (des épisodes 10 à 20 minutes). Lars Blomgren estime, pour sa part, que les formats plus classiques (des séries de 6 ou 10 heures) seront toujours le modèle dominant. Parallèlement, si l'on assiste au déclin de la minisérie, les téléfilms ont, au contraire, le vent en poupe.

Malgré l'euphorie qui semble s'être emparée de la création de séries, Lars Blomgren souligne la pénurie des scénaristes qui risque de scléroser le marché. Car force est de constater que celui-ci reste fermé aux plus jeunes auteurs. C'est pour cette raison qu'il se dit favorable à la création de pools de scénaristes, des writer's room qui permettront aux moins expérimentés de se faire la main. Plus généralement, Lars Blomgren reste convaincu que le succès d'une série repose sur son développement, une phase essentielle du processus créatif qui doit être totalement décorrélée des phases ultérieures que sont la production et le tournage. C'est en partie pour cette raison qu'il n'est pas favorable au modèle du showrunner.

En guise de conclusion, Lars Blomgren fournit deux conseils aux jeunes producteurs. Premier conseil : connaître les besoins d'une chaîne. Car rien ne sert de proposer un projet à un diffuseur, aussi bon soit-il, s'il ne répond pas à ses attentes éditoriales. Second conseil : tournez des pilotes !

MASTERCLASS ANAIS SCHAAFF



INTERVENANT:

Anaïs Schaaff (scénariste et productrice, Cliffhanger TV Media, Espagne)

ANIMÉ PAR :

Charline de Lépine (productrice, Macondo, France)

Avec le soutien de : >AVVA

La série El Ministerio del Tiempo est un véritable phénomène culturel. Après seulement deux saisons, elle est devenue le programme télévisuel le plus discuté et connu d'Espagne. La série est même régulièrement citée par les hommes politiques. Et pourtant, El Ministerio del Tiempo est une œuvre fantastique, un genre qui est quasiment absent des grilles de programmes de la télévision espagnole.

Produite par Cliffhanger TV media, la société créée par Anaïs Schaaff et Javier Olivares, la série raconte l'histoire d'une institution gouvernementale autonome détentrice du secret du voyage dans le temps. Les portes du temps sont apparues à l'époque d'Isabelle la Catholique, à la fin du 15ème siècle. Elles ont été offertes par un rabbin à la monarque en échange de sa protection. Le gouvernement espagnol a créé une unité spéciale – le ministère du temps – chargée de protéger et interdire l'accès aux portes. Son objectif est d'empêcher d'éventuels intrus de bousculer l'ordre temporel afin de tourner l'histoire à leur avantage. Pour accomplir cette mission, des patrouilles doivent voyager dans le temps et contrer toute incartade. La série compte trois personnages principaux, tous membres des patrouilles : un soldat du 16ème siècle, la première étudiante du 19ème siècle et un secouriste du 21ème siècle.

Mais avant de rentrer plus en détail sur l'élaboration de la série, Anaïs Schaaff se propose de présenter un panorama de la télévision espagnole.

UN PANORAMA DE LA TÉLÉVISION ESPAGNOLE

La télévision espagnole est aujourd'hui dominée par deux groupes privés – Atresmedia et Mediaset – qui se partagent l'essentiel des parts d'audience. La télévision publique (Televisión Española) traverse une grave crise actuellement et a vu ses parts de marché chuter brutalement. Cette baisse, Anaïs Schaaff l'attribue en partie à la décision prise par le gouvernement espagnol de supprimer la publicité sur les chaînes publiques. Une décision qui n'a malheureusement été suivie d'aucun plan de financement alternatif. L'Espagne, contrairement aux autres pays européens, ne dispose pas aujourd'hui de chaînes câblées du type HBO ou CANAL+. Toutefois, le futur rachat de CANAL+ Espagne par l'opérateur Telefónica devrait, Anaïs Schaaff l'espère, apporter un vent nouveau au paysage audiovisuel espagnol.

La mainmise des chaînes privées sur la création audiovisuelle n'est pas sans effets sur la qualité des séries diffusées en Espagne. En effet, la majorité des produits télévisuels sont créés en fonction d'impératifs purement commerciaux. Les prises de risque artistique sont très rares et la majorité des séries, considérées comme des produits familiaux à consommation rapide, ressemblent à celles qu'on pouvait voir dans les années 90. Tristement, les séries sont conçues pour la « Señora de Cuenca » (l'équivalent de notre « Jacqueline de Limoges ») et sont réduites à des formules toutes faites élaborées par les chaînes : une série doit comprendre des personnages âgés, des enfants, une histoire d'amour, etc.

La situation des scénaristes en Espagne est, selon Anaïs Schaaff, loin d'être enviable. Rares sont ceux qui travaillent sur un projet qui les intéresse vraiment et qui s'épanouissent, tout du moins d'un point de vue créatif. Les œuvres dites d'auteur n'ont pas leur place à la télévision espagnole. Regroupés dans des équipes, les scénaristes sont considérés comme des fonctionnaires, payés à produire des lignes de dialogues en des temps record. De surcroît, l'interventionnisme des chaînes, notamment commerciales, dans la création des séries est très pesant. Peu de place est laissée aux scénaristes qui, dans la majorité des cas, ne participent que de très loin au processus de développement ou de production des séries. C'est ce constat qui a inspiré à Anaïs Schaaff et Javier Olivares la création de Cliffhanger TV Media, l'objectif étant de promouvoir un modèle similaire à celui du showrunner américain, quasiment absent du paysage audiovisuel espagnol.

L'emprise des chaînes sur la création explique en partie pourquoi le nombre de coproductions internationales reste très faible en Espagne, pour ne pas dire inexistant. Les chaînes, qu'elles soient publiques ou privées, veulent garder une maîtrise complète sur les séries qu'elles diffusent. Elles voient encore d'un très mauvais œil le fait qu'une chaîne étrangère puisse s'immiscer dans leur processus créatif. L'exemple récent de *Carlos Rey Emperador* est à ce titre particulièrement parlant. La série avait été conçue, à l'origine, comme une coproduction entre l'Espagne et l'Allemagne, mais les exigences de la chaîne espagnole étaient telles que le partenaire allemand a décidé de s'écarter du projet.

OUVRIR LES PORTES DU TEMPS

Pourtant, malgré ce tableau peu réjouissant, une série aussi atypique qu'El Ministerio Del Tiempo a pu voir le jour. Javier et Pablo Olivares ont eu l'idée de la série il y a une quinzaine d'années. Les deux frères étaient passionnés d'histoire et de science-fiction et avaient imaginé une histoire de portes du temps gardées au sein d'un ministère gouvernemental mystérieux et secret. Ils avaient pour simple objectif de créer la série qu'ils avaient envie de voir.

La série se voulait avant tout réaliste puisque l'intrigue se déroulait essentiellement au sein d'un bureau rempli de fonctionnaires écrasés par le poids de la bureaucratie (un phénomène que tous les Espagnols comprennent). Le voyage dans le temps apportait une dimension fantastique et originale. Persuadés qu'ils n'arriveraient jamais à vendre le projet, les deux frères l'ont rangé au fond d'un tiroir.

Les années ont passé. Pablo Olivares a appris qu'il souffrait de sclérose latérale amyotrophique. Il réussit alors à convaincre son frère de reprendre ce projet qui lui tenait tant à cœur. Ils se sont ainsi lancés dans l'écriture des deux premiers chapitres de la série. Ils le firent pour leur seul plaisir, sans aucune pression extérieure, sans savoir s'ils seraient capables de vendre la série.

Car contrairement au cinéma, où les films fantastiques espagnols ont connu ces dernières années un développement sans précédent, le genre fantastique n'intéresse pas les chaînes espagnoles qui le jugent beaucoup trop risqué. Charline de Lépine rappelle que Teresa Fernández-Valdés et Ramón Campos étaient venus l'année dernière à Série Series pour présenter *The Refugees*, une série d'anticipation coproduite avec la BBC. Il est évident pour Anaïs Schaaff que cette série n'aurait jamais pu voir le jour sans l'appui, notamment financier, de la chaîne anglaise.

Anaïs Schaaff et Javier Olivares ont ensuite rencontré Fernando López Puig, le Directeur du département de la fiction de Televisión Española. Ils avaient sollicité cette rencontre pour présenter un projet d'adaptation de la série française Les Revenants. Faute de pouvoir acheter les droits, le projet n'a jamais pu voir le jour. La réunion terminée, Javier Olivares a eu la présence d'esprit de laisser un dossier comportant plusieurs autres projets, dont une version complète du premier épisode d'El Ministerio Del Tiempo. Il se trouve que Fernando López Puig est un grand fan de science-fiction et un amateur éclairé des séries américaines ou anglaises. Emballé par le projet, il a réussi, contre toute attente, à persuader les dirigeants de TVE de se lancer dans l'aventure.

Anaïs Schaaff et Javier Olivares se sont attelés à trouver une maison de production pour les accompagner dans le financement de la série. Mais lorsqu'ils ont expliqué à leurs interlocuteurs qu'ils entendaient également jouer le rôle de producteur exécutif (Javier Olivares serait showrunner de la série), toutes les portes leur ont été fermées et, au final, ils n'ont pas réussi à trouver une seule société de production sur la place de Madrid susceptible de les accompagner dans ce projet, pourtant adoubé par Televisión Española.

Le modèle du showrunner en est encore à ses balbutiements en Espagne et si l'on assiste aujourd'hui à l'émergence d'une nouvelle classe de créateurs-producteurs, les diffuseurs font encore preuve de méfiance et peinent à comprendre l'intérêt qu'ils ont à collaborer avec eux. Pourtant, pour Anaïs Schaaff, le modèle du showrunner est un gage de qualité. Non seulement il apporte un nouvel élan créatif à la fiction télévisuelle, mais il a plus fortement conscience des enjeux économiques de la création. Car le showrunner, rappelle Anaïs Schaaff, peut perdre de l'argent. « Cela rend sa fonction plus dangereuse, mais également plus excitante ».

L'intégralité des scénarios des huit épisodes de la première saison d'El Ministerio del Tiempo a été écrite à six mains, la tâche étant répartie entre les frères Olivares et Anaïs Schaaff. Pablo Olivares, se rappelle-t-elle avec tristesse, s'est donné corps et âme dans l'écriture malgré sa maladie. Dans les derniers moments de sa vie, il ne pouvait plus bouger un muscle et écrivait à l'aide d'une nouvelle technique d'écriture oculaire. El Ministerio Del Tiempo est en quelque sorte son testament. Décédé en novembre 2014, il n'a pas eu l'occasion de voir la série.







LE PASSÉ EST IMMUABLE, L'AVENIR EST INCERTAIN

Diffusé en prime time, le premier épisode de la série a enregistré un taux d'audience de 13 %, soit 4 points de plus que le taux moyen de TVE1. Mais, ce résultat à première vue décevant ne permet pas de mesurer le succès réel de la série. Car la majorité des téléspectateurs ont regardé El Ministerio Del Tiempo sur la télévision de rattrapage et sur le weh

La série est devenue, du jour au lendemain, un véritable phénomène de société. Saluée unanimement par la critique, elle est soutenue par une communauté de fans purs et durs surnommés les « Ministericos ». C'est d'ailleurs en partie grâce à cette communauté que la série a réussi à obtenir une deuxième saison de 13 épisodes. Le succès rencontré est tel que la série a pu faire appel à des réalisateurs de renommée internationale comme Paco Plaza (réalisateur, entre autres, de la trilogie horrifique *REC*), un grand fan de la première saison.

D'un point de vue purement culturel, *El Ministerio Del Tiempo* a suscité chez les téléspectateurs une véritable passion pour l'histoire de l'Espagne. Bien sûr, on croise au fil des épisodes de grands personnages historiques comme Napoléon ou Isabelle la Catholique. Mais la série s'attache également à retracer la vie des oubliés de l'histoire : le peuple. Il faut savoir que Javier et Pablo Olivares sont historiens de formation. Quant à Anaïs Schaaff, elle a étudié ce que les Espagnols appellent les « humaninades », soit un mélange d'histoire et de littérature.

Une série comme *El Ministerio Del Tiempo* est très difficile à exporter. En effet, l'intrigue est très liée à l'histoire espagnole et peut, de ce simple fait, dérouter les téléspectateurs des autres pays. Anaïs Schaaff indique que le format de la série a toutefois été acheté par plusieurs chaînes, notamment aux États-Unis et en Chine.

Malgré ce succès et l'attente des nombreux fans, l'avenir de la série demeure aujourd'hui incertain et rien ne permet d'affirmer aujourd'hui qu'une troisième saison sera effectivement tournée. Chaque épisode de la série a bénéficié jusqu'à présent d'un budget d'environ 580 000 €. Anaïs Schaaff profite de l'occasion pour saluer le travail impressionnant des équipes des effets spéciaux qui ont réussi, malgré le faible budget qui leur a été alloué, à recréer magnifiquement certaines des périodes charnières de l'histoire d'Espagne. La troisième saison, si elle est lancée, devra pouvoir bénéficier d'un budget plus conséquent. Cliffhanger TV media est aujourd'hui à la recherche de nouveaux financements. Les pourparlers sont en cours avec Netflix et Telefónica, mais rien n'a encore été signé. Espérons que les portes du passé n'ont pas été fermées définitivement...

MASTERCLASS MATTHEW GRAHAM



Matthew Graham a commencé sa carrière avec l'écriture de la série britannique culte *EastEnders*, dont il signe quelque 40 épisodes. Il est aussi l'un des co-scénaristes de *Spooks*, *Hustle et Dr Who*, a créé *Life On Mars* ou encore *Ashes to Ashes*. Il a en outre développé avec George Lucas la franchise *Star Wars* en série, mais qui n'est jamais sortie. Plus récemment, il a adapté le roman d'Arthur C. Clarke, *Childhood's End*, au format d'une minisérie pour SyFy. Il répond aujourd'hui aux questions d'un confrère, Jed Mercurio, qui se propose de revenir avec lui sur ses expériences, sa méthode, la recette de son succès, voire ses échecs.

MATTHEW GRAHAM AU COMMENCEMENT

Dès l'âge de 12 ans, Matthew Graham a su qu'il voulait être scénariste. Très vite, il a commencé à écrire des fictions pour enfants, car il n'était lui-même encore qu'un gamin, très décidé cependant. Il a notamment fait une rencontre décisive à 16 ans, puisque Terry Gilliam, qui venait de réaliser *Brazil*, a accepté de lire un de ses scripts pour finalement lui répondre qu'il ne réaliserait pas ce projet, mais qu'il serait à n'en pas douter un grand professionnel... Et ce témoignage de confiance, cette conviction venue d'un grand du cinéma ont été son carburant. Il a très vite eu un agent, puis avec *EastEnders* est venue la première expérience professionnelle significative qui lui a appris les ficelles du métier, à jongler avec de nombreuses lignes narratives, mais aussi les problématiques de production.

MATTHEW GRAHAM N'EST PAS UN IDÉALISTE

S'il y a un premier enseignement à tirer du parcours de Matthew Graham, c'est qu'il ne sert à rien de rêver au projet idéal. Il a bien compris en effet, et depuis longtemps, qu'il fallait être « pragmatique » en tant qu'auteur ; aussi, plutôt que d'arriver toujours avec son idée originale, il préfère se

mettre l'écoute des envies des producteurs notamment, tout en restant proactif évidemment, c'est-à-dire en faisant leurs idées siennes. Confession inattendue et intéressante pour celui qui ne compte plus ses succès...

CHILDHOOD'S END : ENTRE RESPECT DE L'AUTEUR ET ADAPTATION CONTEMPORAINE

C'est le producteur Michael De Luca qui a suggéré à Matthew Graham d'adapter *Childhood's End*; celui-ci a préparé le pitch et l'a présenté par téléphone aux représentants de SyFy pour finalement obtenir l'aval de la chaîne.

La formule cinéma n'aurait pas été la bonne, estime-t-il, notamment parce que l'atmosphère du livre est lourde et glauque, et qu'elle méritait un traitement plus étiré dans le temps qu'un long métrage d'une heure trente ou deux heures.

Mais c'est surtout dans le souci de rester fidèle à l'œuvre qu'il a choisi de faire une série. Le respect de l'auteur est en effet pour lui fondamental, il faut choisir le bon format en conséquence, en même temps qu'il ne faut pas avoir peur d'oser vraiment le pari de l'adaptation d'un livre pour un public contemporain, ajoute-t-il, et c'est là un savant mix.

RETOUR SUR LA SCIENCE-FICTION

« C'est un miracle qu'on ait fait de la science-fiction dans les années 80-90 », déclare Matthew Graham qui n'en revient notamment toujours pas qu'ait pu aboutir un projet comme *The Last Train*, une série post-apocalyptique diffusée d'abord sur ITV en 1999, reprise par ITV2 puis revue à maintes occasions sur the UK Sci Fi Channel rebaptisée SyFy en 2010 (à noter que la version américaine commandée par Fox Network, *The Ark*, n'en est toutefois restée qu'à l'épisode pilote). Les séries de l'époque étaient plutôt dans l'esprit d'*Inspecteur Mors*e ou *Inspecteur Frost*, elles avaient une approche classique et visaient un public d'un certain âge. La science-fiction était au mieux considérée comme excentrique.

DE L'IMPORTANCE DU GENRE

La science-fiction est un domaine très particulier, il ne s'agit pas seulement de faire décoller des navettes spatiales, mais c'est davantage un concept. « Il faut qu'elle s'inscrive dans notre monde ». Matthew Graham relève à ce propos le succès de *Humans*, la version britannique de la fameuse série suédoise *Real Humans*. Channel 4 a un public d'ordinaire plus limité, mais l'audience a vraiment été de taille pour ce programme, parce qu'il y est question de science-fiction de manière rénovée.

Plus généralement, il est essentiel pour un scénariste télé de bien comprendre ce que veut dire le genre. On ne peut se contenter de vendre une idée, mais il faut savoir l'exprimer dans un format adapté et suivant un genre bien défini qui permettent à ses interlocuteurs de réellement se projeter, d'imaginer. Au-delà, quand il a fait *Life On Mars*, Matthew Graham voulait même « subvertir le genre », c'est-à-dire en repousser les limites. Et c'est à n'en pas douter ce qu'il va faire cette fois encore alors même qu'il travaille actuellement à *Electric Dreams*, pour Channel 4, une série basée sur une anthologie de dix nouvelles par l'auteur de science-fiction salué par la critique et maintes fois récompensé, Philip K. Dick.

ÉCRIRE N'EST PAS VENDRE

La recette du succès ne passe en tout état de cause malheureusement pas que par la qualité de l'écriture. Et sur ce point, Matthew Graham ne cache pas sa frustration, quand il n'est pas showrunner, de voir le plus souvent toute la stratégie de vente-marketing sous-traitée par le diffuseur à des équipes nullement impliquées dans le processus de création. Car il n'hésiterait pas, si cela ne tenait qu'à lui, à faire lui-même la promotion de ses séries.

Jed Mercurio ne comprend que trop bien cette difficulté que peut ressentir un auteur à voir les considérations politico-économiques prendre trop souvent le dessus, et pour se prémunir contre ce possible clash créateur/diffuseur, il suggère de s'arranger pour avoir toujours sa place à la table de discussion du service marketing, de sortir des sentiers battus, d'oser rénover la méthode comme on parlait plus tôt de rénover le genre.

VENDRE AVEC PASSION ET DÉCONTRACTION

À propos de capacité à vendre, Matthew Graham tient en outre à insister sur l'importance de savoir « parler aux gens ». Écrire ne suffit pas, il faut imposer sa chance, son naturel, pitcher avec ardeur, conviction, légèreté aussi. C'est la passion et la personnalité qui font la différence, au-delà de la qualité du concept et de l'écriture. « Ne pense pas qu'à écrire des scénarios, mais entre dans la pièce pour pitcher un projet comme on entre au bistrot », conseille-t-il, et « donne l'impression que tu t'amuses, excite ton auditoire ».

Matthew Graham illustre ses paroles d'une anecdote : Ashley Pharoah et lui-même étaient allés aux États-Unis pour pitcher devant un potentiel acheteur, d'abord de manière très classique, et ça n'a pas fonctionné. Ils sont sortis le soir même pour se consoler, dans les bars, ont bien bu, et le lendemain, avec la gueule de bois, certes, mais aussi beaucoup plus décontractés, ils ont présenté une nouvelle idée, bien moins écrite, devant un parterre de diffuseurs concurrents, AMC, NBC et FOX pour ne pas les nommer, et... bingo! Un secret donc : « Il faut se détendre! »

VIVF I'FUROPF!

Rebondissant sur cet exemple outre-Atlantique, Matthew Graham signale ensuite que la période est très favorable pour les scénaristes, pas seulement américains. Il y a en effet actuellement une certaine lassitude à voir et entendre toujours les mêmes auteurs, avec les mêmes références culturelles, tous en casquette et en Converse! Aussi, les auteurs européens ont une belle carte à jouer. Les États-Unis se tournent de plus en plus vers l'Europe et sont, comme lui, impressionnés par la richesse et la diversité des propositions. Très attentifs aux contenus, ils sont intelligents, méthodiques comme toujours, scannent le panorama audiovisuel rigoureusement pour repérer des pépites comme The Killing ou The Bridge. Le meilleur de leur production est déjà excellent, mais cela ne les empêche nullement de regarder ailleurs pour les raisons citées plus haut, et c'est donc le moment de profiter de cet avantage concurrentiel. Ils sont ouverts et il faut aller à leur rencontre.

Matthew Graham n'en déclare pas moins vouloir « être en Europe » et contribuer avant tout à « créer l'Europe ».

C'est bien en ces termes qu'il inscrit son travail d'écriture dans le paysage de la création audiovisuelle. Les possibilités qu'offre notamment le streaming ont complètement changé la donne, on peut prendre son temps, consommer les contenus à son propre rythme. La « fertilisation croisée » ne fait que commencer et il faut donc voir large, chercher des partenariats, être audacieux. Il cite notamment une coproduction en cours France/Royaume-Uni et évoque aussi un projet de série entre Barcelone et l'Angleterre, à l'ambiance très hitchcockienne et en discussion avec les Américains, mais pour lequel il veut recruter prioritairement des talents européens.

HONNÊTE FACE À SES SUCCÈS, COMME FACE À SES ÉCHECS

Comme Jed Mercurio demandait récemment à une auteure de lui parler de ses échecs, cette dernière lui a répondu n'en avoir jamais essuyé... Bien sûr, il est toujours plus difficile de s'avouer et d'avouer ses déconvenues, réagit Matthew Graham. Et cependant, avec le temps, on comprend qu'elles nous en disent long sur nous, même s'il a encore le goût amer d'Eternal Law, notamment, qui n'a pas trouvé son public.

Quant à ses succès grand public, mais aussi acclamés par la critique comme Ashes to Ashes ou Life On Mars, il les regarde avec une grande modestie, arguant qu'une réussite est toujours une surprise. Bien sûr cela procure un certain confort et donne confiance, mais on ne peut jamais prédire comment réagira le marché pour autant, et il y a en outre les programmes simultanés concurrents, eux aussi souvent imprévisibles. Au même moment, Lost faisait par exemple un tabac sur Channel 4. Il suggère donc au mieux d'essayer d'être en phase avec le social et le temps présent, mais répète qu'on ne réussit pas toujours le pari de parler ainsi aux mœurs de la société : aussi bien pensé soit-il, l'accueil d'un projet par le grand public est toujours un imprévu.

PARTAGEUR AUSSI, CAR L'AVENTURE EST COLLECTIVE

Il faut donc apprendre à ne pas compter sur le succès, mais mettre en place dans tous les cas la bonne équipe créative, c'est-à-dire s'entourer des personnes avec qui l'on a réellement envie de travailler. Car autre élément essentiel à rappeler ici, un succès est toujours une aventure plurielle.

L'humilité, c'est aussi être capable d'être à l'écoute, ne pas vouloir à tout prix avoir des réponses à tout, entendre les commentaires des uns et des autres, résister aux plus âpres le cas échéant, et savoir interpréter les notes de développement de manière constructive.

Matthew Graham salue notamment la qualité des rapports entre auteurs et réalisateurs au Royaume-Uni. Il aime cette collaboration quand elle est bien pensée. S'il lui est arrivé parfois d'interpeler un réalisateur sur un plateau de tournage, il le regrette plutôt, car il préfère que les choses soient réglées en amont. Et c'est aussi pourquoi la réalité visuelle d'une série doit être anticipée bien avant de lancer le tournage.

Mais en l'occurrence, on voit de plus en plus de scénaristes sur les plateaux, et les Américains le font depuis longtemps... Aussi, si on peut partir du principe qu'il y a un temps pour tout, c'est-à-dire discuter tant que nécessaire sur tous les aspects d'une série, puis cesser les palabres et passer à l'action, sans trop mêler ces deux registres, il ne faut pas pour autant devenir caricatural dans l'établissement du bon mode opératoire.



DANS LA WRITERS'ROOM

Réunir la bonne équipe est évidemment une réflexion valable pour la constitution d'une writers'room, un espace que Matthew Graham veut à la fois dynamique, sympathique et égalitaire. Tous ont droit à la parole, mais elle doit être bien dirigée, et il se souvient en particulier de la manière dont George Lucas conduisait les auteurs réunis autour du projet de série *Star Wars*. Comme lui, il aime les gens qui ont de la répartie, sont vifs et aptes au changement, mais ne méconnaissent pas le sens du partage. Il déplore à l'inverse les attitudes boudeuses ou solitaires qui ne sauraient convenir dans ce contexte de créativité. Il est utile, en outre, d'avoir un confident dans l'arène, comme un second qui saura poser, à son tour, un regard prioritaire.

Interrogé sur ce modèle d'écriture qui n'est certes pas partout répandu, par exemple en Allemagne, Matthew Graham convient que cela revient cher, mais il signale aussi que l'on économise sur d'autres postes si l'équipe ainsi formée est bonne et fournit des scénarios pertinents dans des délais rapides. En guise de conseil, il utiliserait donc volontiers des arguments économiques pour convaincre les plus réticents quant à la pertinence dudit modèle.

AUTEUR RESPONSABLE

C'est finalement en qualité d'auteur responsable que Matthew Graham agit. « Il faut décider de l'auteur qu'on veut être », affirme-t-il. Lui a en l'occurrence plutôt choisi la voie du showrunner qui lui est ouverte au Royaume-Uni, même s'il n'existe pas de réelle formation en ce sens. Et c'est une grande chance, car cela lui permet de superviser son travail de A à Z. Mais c'est aussi un positionnement qu'il faut pouvoir et vouloir assumer, car force est de constater que « with great power comes great responsibility » (avec un grand pouvoir viennent de grandes responsabilités)...

Être showrunner, c'est poser les standards pour que de bons scénarios sortent dans les bons délais, c'est gérer la créativité sous pression, avoir une vision et y croire. Il ne s'agit pas de tout faire soi-même, mais de toujours garder le cap dans sa tête et de bien communiquer, car c'est vous qui êtes pilote principal à bord. Il faut savoir être cohérent de bout en bout, qui plus est quand divers réalisateurs se succèdent sur des séries longues, garantir l'homogénéité de style, et jusqu'au casting, car vous êtes celui qui apposez votre signature, la griffe de la série.

Enfin, cela ne doit pas vous empêcher d'accepter de participer à des projets en endossant moins de responsabilités. Quand il est passé de *Life On Mars* à *Dr Who*, Matthew Graham ne s'en est pas moins amusé, mais il sait bien faire la différence qu'il illustre par cette métaphore : « organiser une soirée vs aller à une soirée ». Et de conclure qu'il est tout autant respectable de préférer au positionnement de showrunner celui de simple scénariste qui écrit à son bureau et ne fréquente jamais les plateaux de tournage.

MASTERCLASS JEPPE GJERVIG GRAM



Jeppe Gjervig Gram a assis sa réputation en recevant, en 2012, le BAFTA de la meilleure série internationale avec *Borgen*, dont il est l'un des trois scénaristes. Plus récemment, il est le créateur de la nouvelle série de la chaîne publique danoise DR, diffusée depuis le 1er janvier 2016 : *Follow the Money*.

Il répond aujourd'hui aux questions d'une consœur, Claire Lemaréchal, qui se propose d'évoquer avec lui son parcours, ses méthodes de travail, ses succès, mais aussi ses échecs. Existe-t-il notamment une recette danoise particulière pour produire autant de fictions de qualité et à la résonnance mondiale ?

COMMENT ÊTES-VOUS DEVENU SCÉNARISTE?

Comme beaucoup d'auteurs, Jeppe Gjervig Gram pensait au départ devenir réalisateur, mais n'a d'abord pas été admis dans l'école voulue à cet effet. Après un cursus universitaire, et tandis qu'il travaillait en tant que consultant fiction au service des achats de programmes internationaux de TV2, il est « tombé amoureux du genre », et ce, grâce à des séries comme *The West Wing*, ou encore *The Sopranos*. Il a surtout découvert que la partie qui l'amusait le plus dans ce paysage audiovisuel était précisément le processus d'écriture. Il a finalement suivi une formation de scénariste à l'École Nationale de Cinéma du Danemark, de 2005 à 2007, et n'a plus du tout eu envie de devenir réalisateur depuis lors.

Il faut souligner le fait que les fictions télé, à la fin des années 90, n'avaient pas encore le succès retentissant qu'elles remportent aujourd'hui, en outre le streaming n'existait pas ; et cependant, la qualité était déjà bien présente. Jeppe Gjervig Gram explique que sur la chaîne danoise concurrente, on a envoyé à l'époque des équipes aux États-Unis pour « apprendre à faire des séries », s'inspirer des méthodes outre-Atlantique et revenir pour mieux inventer sa propre recette. Aussi l'on peut bien parler d'un savoir-faire danois spécifique en la matière, sans doute plus proche du modèle américain que du modèle européen, avec certes des équipes plus réduites, mais une conviction et une force de ton non moins grandes.

COMMENT VENDRE UNE SÉRIE?

Jeppe Gjervig Gram évoque l'importance de la bible, l'auteur connait en effet par cœur l'univers qu'il a inventé, mais encore faut-il pouvoir le communiquer aux autres, et pas seulement aux potentiels partenaires producteurs et diffuseurs, mais aussi aux futurs coscénaristes, réalisateurs, techniciens, acteurs... Ce sera le document de référence – une vingtaine de pages, suggère-t-il – qui garantira la cohérence de bout en bout, et pourra être amendé ou enrichi au fur et à mesure des épisodes.

Plus généralement, il faut être attentif à chaque rencontre, une série voit en effet le jour au terme d'un long processus de dialogue et d'échanges permanents, et qui doit se poursuivre en cours de développement. Lancer une série n'est pas chose aisée, mais Jeppe Gjervig Gram insiste sur la capacité à savoir bien pitcher une idée. Tout se joue parfois sur une simple présentation orale qui doit donc avoir tout le relief nécessaire, bien expliquer l'évolution des personnages et de l'intrigue, le décor aussi (étayée, pourquoi pas alors, par un mood book). Il se souvient d'ailleurs de la réaction très sincère et émotive du producteur au pitch de Borgen qui a été pour lui l'indicateur que le projet était bon - être attentif à l'émotionnel est toujours une très bonne jauge, à ne pas négliger -, même s'il n'a réellement compris que la série serait un succès qu'une fois l'épisode pilote visionné.

RETOUR SUR BORGEN

Jeppe Gjervig Gram a été embauché initialement par le responsable de la fiction de DR pour écrire le scénario des trois derniers épisodes de *Sommer*, avec son copain de promo Tobias Lindholm; et ils n'ont eu que très peu de consignes pour ce faire, deux ou trois. Il retrouvera Tobias Lindholm un peu plus tard puisqu'il lui demandera de le rejoindre sur l'aventure *Borgen*, aux côtés du 3° scénariste de la série – et non des moindres –, Adam Price. Et c'est le tremplin!

La responsabilité était toute autre cette fois, beaucoup plus grande. L'idée de départ était de créer une série politique extrêmement audacieuse (Jeppe Gjervig Gram revient sur sa référence préalable à *The West Wing* qui l'a beaucoup marqué). Tous savaient en outre qu'ils voulaient terminer la saison 1 sur une grande interrogation, de sorte qu'une suite soit indéniablement possible. Les trois co-scénaristes ont par ailleurs fait un pacte, celui d'écrire chacun seul. Il n'y avait donc pas vraiment de salle de rédaction, même si, bien sûr, le souci de coordination et de cohérence était là. Jeppe Gjervig Gram a ainsi écrit 14 des 30 épisodes qui composent la série, en plus de quelques contributions additionnelles sur d'autres épisodes.

BEDRAG / FOLLOW THE MONEY

L'idée est venue cette fois avec la crise financière majeure qui a touché l'Occident en 2008. Il y a eu l'effondrement des banques à New York, cette crise était palpable partout, comme la fin d'une ère. Jeppe Gjervig Gram a alors pensé que le politique n'était pas le seul ingrédient à exploiter pour dénoncer les limites et abus d'un système qui périclitait.

Tobias Lindholm n'est pas de la partie cette fois, car il a accepté de faire un long métrage peu de temps auparavant. Jeppe Gjervig Gram a donc travaillé seul pendant près de cinq mois à l'élaboration du concept, puis a pitché seul son idée. Il voulait faire une série qui délivre un « message sociétal global », et s'attaque donc en l'occurrence aux rouages de la finance, sur fond de spéculation, escroquerie, crime et autre énergie renouvelable ; et ne concerne pas seulement les politiques et multinationales corrompues, mais d'autres couches de la société – d'où le personnage du garagiste notamment –, pour ne pas dire le « citoyen lambda ».

Pour asseoir l'intrigue et la crédibilité de son propos, Jeppe Gjervig Gram n'a notamment pas hésité à rencontrer un chef de grande entreprise qui a fait de la prison pour malversation et/ou détournement de fonds. Il a ainsi mieux pu construire le profil du personnage de Sander. « Les escrocs sont charismatiques, fascinants, attirants, brillants, drôles également... » Bref, une mine pour un auteur. « C'est pour toutes ces qualités qu'ils sont de grands bandits! » déclare, non sans humour, Jeppe Gjervig Gram.

TROIS ANGLES DE VUE

Dans Bedrag / Follow the money, la narration s'articule autour de trois points de vue, et c'est pour Jeppe Gjervig Gram presqu'une manière générique de travailler, en tout cas qu'il trouve pertinente et efficace.

Comme pour Borgen où l'on suivait les histoires parallèles de : 1/ la journaliste Katrine Fønsmark, 2/ la Première Ministre Birgitte Nyborg et 3/ son conseiller en communication ou « spin doctor » Kasper Juul, on s'intéresse ici aux parcours croisés de : 1/ Claudia Maureno, la jeune avocate ambitieuse qui va gagner la confiance de son PDG Alexander Sødergren ; 2/ Mads Justesen, le flic qui enquête sur la mort d'un ouvrier dont le corps a été retrouvé près d'un parc éolien offshore et qui soupçonne rapidement la société Energreen d'y être mêlée ; 3/ Nicky, ex-délinquant et voleur de voiture à ses heures perdues, à présent mécanicien rangé mais qui va se laisser tenter par son collègue Bimse pour renouer avec des opportunités d'argent facile... Même si « l'argent ne fait pas le bonheur » (c'est peutêtre aussi l'un des messages de la série).

Quant à Sander, le puissant big boss donc, le mystère plane volontairement sur lui. Si certaines scènes se focalisent un peu plus sur son personnage, il n'en reste pas moins davantage une figure pivot autour de laquelle tournent les trois protagonistes précités, tous pris dans une spirale infernale qui les dépasse.

DU PROCESSUS D'ÉCRITURE SUR BEDRAG

Jeppe Gjervig Gram a travaillé avec deux scénaristes de son âge (pour *Borgen*, le staff était un peu plus intergénérationnel, remarque-t-il), respectivement Anders August et Jannik Tai Mosholt. Exclu de 1864 – série d'époque diffusée au Danemark en 2014 –, car trop en désaccord avec le réalisateur, le trio s'est promis de se retrouver autour d'un autre projet, et ça a été *Follow the money*.

Le partage de l'écriture s'est très bien passé. Les trois compères s'enfermaient dans la writers' room pendant deux semaines pour poser les bases d'un épisode, puis une semaine plus tard, ils en abordaient le « traitement » à proprement parler. En général, il ne faut pas moins de cinq jets pour aboutir à la bonne version, et plus encore pour l'épisode premier (10 jets au total pour le pilote de la série en question, le 6e était pour ainsi dire le bon, les versions 7 à 10 n'ont été que du fignolage).

La première saison aura réclamé au total plus d'une année d'écriture, puis la production prend à nouveau au moins un an, soit une genèse d'au moins deux bonnes années. Quant à l'intervention de la chaîne, Jeppe Gjervig Gram indique notamment que la directrice de la fiction de DR, Piv Bernth, n'a commencé à lire qu'à partir du 3° jet, c'est-à-dire quand la série est en marche, signe aussi de sa confiance. Mais il évoque surtout le rôle fondamental de la recherche faite par le service production, et en l'occurrence par la même personne qui avait fait toutes les recherches nécessaires pour Borgen.

DE L'IMPORTANCE D'ASSOCIER LE RÉALISATEUR BIEN AVANT LE TOURNAGE

Alors même que les scénarios des quatre premiers épisodes de *Bedrag* étaient à peine finalisés, Jeppe Gjervig Gram a souhaité que le réalisateur soit impliqué aussi tôt que possible dans le processus de création, afin qu'il s'approprie vraiment le projet. Dès qu'il aborde ainsi une





idée originale, il a toujours en tête de recruter le réalisateur au plus vite. En l'espèce, c'est Per Fly qui signe les deux premiers épisodes de la série et qui aurait d'ailleurs bien aimé réaliser les deux suivants, mais il était appelé sur le tournage d'un long métrage. Lui succèderont ainsi Jannik Johansen, Søren Balle et Søren Kragh-Jacobsen.

SUR QUELQUES ÉLÉMENTS VISUELS ET DE TOURNAGE

Interpellé sur la qualité et la singularité de l'atmosphère visuelle de *Bedrag*, au-delà du suspense propre à la narration, avec notamment beaucoup de reflets et de verre, Jeppe Gjervig Gram confirme que le choix a été fait de la transparence, qui convient bien au côté glacial de ce polar politique et institutionnel, mais permet surtout techniquement d'avoir plusieurs plans de lecture à l'écran. Suivant le concept des mood boards évoqué plus tôt, il a élaboré une sorte de bible visuelle et a eu de longues discussion avec les équipes artistiques – les mêmes que pour *Borgen* –, afin de trouver la bonne recette graphique. On notera d'ailleurs que le seul générique de la série, à l'ambiance vitrée et aquatique, est le plus coûteux jamais réalisé chez DR.

Plus généralement, les épisodes – 10 x 60 min pour la saison 1, une durée que Jeppe Gjervig Gram trouve la plus appropriée pour une série de ce genre, 42 minutes lui semblant en effet un peu court pour un drama – ont été tournés deux par deux, et le tournage a commencé alors que l'équipe de rédaction était encore en phase de finalisation des épisodes 6 et 7 et de story lining pour les épisodes 8 et 9.

QUID DE L'AVENIR

Follow the money en est déjà à sa deuxième saison, il a d'ailleurs fallu aller beaucoup plus vite en besogne (le lancement de l'écriture s'est fait en quatre semaines à peine). La 1ère saison a été diffusée en janvier dernier, en prime time sur la case du dimanche soir, et la 2e commencera dès le mois septembre de cette même année, ce qui est suffisamment rare pour être souligné. En France, Bedrag devrait être visible sur France 2, nouvelle série de ce genre proposée par la chaîne après Trapped qui nous venait également du Nord.

Quant à savoir si une 3e saison verra le jour, Jeppe Gjervig Gram a la pudeur de réserver sa réponse. C'est de toute façon Piv Bernth qui en décidera, elle lui a en l'occurrence d'ores et déjà demandé de lui soumettre des idées dans ce sens, mais les choses seront plus claires d'ici la fin de l'été, aussi il préfère être prudent. D'autant qu'il estime quoi qu'il en soit que les séries danoises ne devraient pas excéder deux ou trois saisons, au risque de perdre de leur fraîcheur et de leur intensité qui font justement toute leur force. En d'autres termes, s'il a manifestement tout le bagage narratif nécessaire pour écrire cette saison 3, il préférerait dire non à son commanditaire plutôt que de lui livrer une pâle prolongation, gage de son engagement et son éthique d'auteur.

Interrogé enfin sur ses ambitions futures, Jeppe Gjervig Gram ne nie pas qu'il aimerait revenir au long métrage, mais les séries télé sont chronophages, et en l'occurrence, il aime ça ; on s'en était bien rendu compte et on ne va pas s'en plaindre! Le plaisir qu'il a à travailler aujourd'hui au Danemark, la qualité des contacts humains, le professionnalisme qui l'entoure, mais aussi la grande liberté d'expression et de création dont il jouit font qu'il n'envisage pas une seconde de tenter l'aventure à Hollywood.



MASTERCLASS NATHANIEL MÉCHALY



Nicolas Jorelle est heureux d'accueillir sur scène Nathaniel Méchaly, compositeur de nombreuses musiques de films et séries, ainsi que d'habillages sonores pour la télévision ou pour des évènements organisés par de grands groupes de mode.

ÉCRIRE UNE MUSIQUE QUI N'EXISTE PAS

Nathaniel Méchaly entre au Conservatoire National de Marseille où il étudie le violoncelle et la musique de chambre pendant quinze ans ; puis il entre à l'IRCAM de Paris pour y étudier la composition électroacoustique. Dès 1993, il signe les habillages sonores de plusieurs chaînes comme Paris Première, Ciné Cinéma ou TF1 Jeunesse. « J'ai eu cette chance, car j'estime qu'il s'agit d'une chance, de pouvoir créer et écrire une musique qui n'existe pas ». Par « musique qui n'existe pas », Nathaniel Méchaly entend une identité sonore ; « une musique qu' on ne pourra pas entendre dans une série ou un film ». Cette expérience a été une école formidable, autant d'un point de vue créatif que sonore. Nathaniel Méchaly n'avait pas une formation d'écriture musicale. Ce premier emploi lui a offert l'opportunité de produire de la musique. « J'ai appris en faisant ».

Après avoir composé des génériques pour France 3 (le *Soir 3*), Nathaniel Méchaly a été contacté par Jean-Marie Cavada pour écrire la musique du générique de *La Marche du Siècle*. Pendant deux ans, il a composé, chaque semaine, un générique différent adapté au thème de l'émission (soit 70 génériques au total).

À la même époque, Gabriel Yared, Alexandre Desplat et Jean-Claude Petit ont créé, à l'initiative de Jean-Pierre Arquié, une association – Academy Pléiade –, dans laquelle de jeunes compositeurs avaient l'opportunité de présenter leur travail. Nathaniel Méchaly a été sélectionné, sur une centaine de candidats, pour son travail sur *La Marche du Siècle*. Il a ainsi collaboré pendant dix ans, en tant qu'assistant, avec Gabriel Yared, son « maître de musique ». C'est en quelque sorte lui qui, l'ayant pris sous son aile, lui a ouvert les portes du cinéma.

COMPOSER POUR LE CINÉMA VS COMPOSER POUR LES SÉRIES

En 2004, Nathaniel Méchaly débute au cinéma en composant la musique du film *Avanim* de Raphaël Nadjari. Il collaborera avec de grands réalisateurs comme Guy Ritchie ou Richard Berry et travaillera sur plusieurs films produits et/ou écrits par Luc Besson (*Revolver, La Boîte noire,* la trilogie *Taken, Colombiana...*).

Nicolas Jorelle interroge en l'occurrence Nathaniel Méchaly sur les spécificités de la composition de musique pour les séries, et selon lui, dans une série, hormis le générique qui doit être extrêmement identitaire, l'espace créatif est celui de l'instant. On ne peut pas, comme au cinéma, développer une idée en profondeur ou un thème trop complexe. La musique de série se doit d'être immédiate et réactive. « Le cinéma offre une poésie que la série ne peut pas complètement atteindre ».

JOUR POLAIRE

Nathaniel Méchaly a composé la musique de la série Jour Polaire, la nouvelle série originale de CANAL+, une coproduction franco-suédoise. L'action de ce thriller se déroule aux confins de la Laponie, dans le pays des Samis. Leïla Bekhti interprète Kahina Zadi, la capitaine de l'Office central pour la répression des violences aux personnes, envoyée à Kiruna pour enquêter sur le meurtre violent d'un Français. Pour trouver le mystérieux tueur, elle fait équipe avec le procureur Anders Harnesk, incarné par Gustaf Hammarsten (Millenium : les hommes qui n'aimaient pas les femmes).

Nathaniel Méchaly avoue que cette série est un cas particulier et contredit tous les propos qu'il a tenus jusqu'à présent. *Jour Polaire* a été créée par le duo Måns Mårlind et Björn Stein et a donc la particularité d'être une « série d'auteur conçue comme un long métrage de huit heures ». L'histoire, très forte, se développe comme dans un livre de huit tomes.

PROJECTION DU GÉNÉRIQUE DE JOUR POLAIRE

Le générique reprend un chant traditionnel sami, un peuple du nord de la Suède dont l'oppression est dénoncée dans la série. Cette chanson, d'une incroyable pureté et aux sonorités très mystérieuses, est l'un des thèmes principaux de la série. Elle est devenue l'identité de *Jour Polaire*.

PROJECTION D'UN EXTRAIT DU PREMIER ÉPISODE

Un extrait de six minutes du premier épisode de *Jour Polair*e est projeté. Les sons et les dialogues ont été supprimés, seule la musique demeure. Dans cette séquence, Leïla Bekthi, qui incarne le personnage principal, est confrontée à son fils. La scène est remplie de tension. Plus loin dans l'extrait visionné, l'actrice déambule dans les rues de Paris, presque hagarde. Elle fond en larmes, puis se blesse volontairement à la main en écrasant sa paume sur un clou. La douleur semble lui apporter du réconfort. Dans la dernière partie de l'extrait, elle est dans un taxi. Elle apprend par téléphone qu'un meurtre a été commis en Suède et que la victime est française.

Nathaniel Méchaly aime particulièrement cet extrait. La musique lui semble y être « à sa place ». Dans la première partie, Kahina Zadi revoit son fils. La musique est discrète, « elle arrive par derrière ». Pendant le long travelling dans les rues de Paris, la musique gagne au contraire en intensité, jusqu'à ce que le personnage se blesse, la composition accompagne et exprime sa douleur profonde. Dans la dernière partie, la musique se veut plus modeste. Elle a pour fonction d'accompagner les dialogues, d'exprimer une humeur, de poser un climat.

Jour Polaire marque vraiment la rencontre entre Nathaniel Méchaly et Leïla Bekthi qui, pour lui, porte la série de bout en bout. « Elle était tellement belle et puissante que je me devais de l'accompagner, de lui offrir un support et de lui rendre l'énergie incroyable qu'elle développait ». Principale inspiratrice de Nathaniel Méchaly, Leïla Bekthi est comme « le fil conducteur » de la musique qui la suit dans toutes ses émotions. Plus généralement, « on ne peut pas faire une bonne musique sans de bons acteurs ». Le musicien est le premier spectateur de la série, il réagit à ce qu'il voit.

La création de la musique de *Jour Polaire* a été une expérience incroyable, souligne Nathaniel Méchaly. Il s'est rendu dix-huit fois en Suède, sur une période de six mois, pour composer sur place (la production lui avait installé un studio). « La musique a été composée dans une forme d'interactivité totale ». Måns Mårlind et Björn Stein (également réalisateurs des huit épisodes) étaient constamment présents, réagissaient en direct. Pendant six mois, Nathaniel Méchaly s'est consacré entièrement à ce projet. « L'énergie créatrice était telle que je me suis pris au jeu sur cette série ». « Je me suis mis sous bulle », confesse-t-il. Il est encore aujourd'hui hanté par la série.

Composer la musique d'une série télévisée est toujours une expérience forte et engageante. Nathaniel Méchaly indique qu'il faut parfois composer jusqu'à 40 minutes de musique en une semaine. C'est toujours un défi qui exige une forme de « dépassement de soi ». Pour *Jour Polaire*, la musique est constamment originale et « il n'y a jamais eu de redite ». « Je ne pouvais pas me le permettre », ajoutet-il, « l'actrice était si formidable ».

En conclusion, Nathaniel Méchaly apporte quelques conseils aux compositeurs. Il faut toujours être prêt, et donc, ne jamais s'arrêter de composer. Car « le jour où vous démarrez un projet, la composition ne peut pas être un problème » : la création doit pouvoir jaillir instantanément.





REGARDS CROISÉS LA COMPOSITION DE MUSIQUE POUR LES SÉRIES ROAR SKAU OLSEN & NIKLAS SCHAK



Roar Skau Olsen et Niklas Schak ont œuvré ensemble pour la première fois sur la série danoise *Splitting up together*, comédie dramatique et tendre à la fois, qui s'intéresse aux rouages de la vie familiale et des relations amoureuses, sur un ton tragicomique. Ils se proposent de revenir sur cette expérience, de décomposer pour nous le processus de composition de musique pour une série télévisée : quelles étapes ? Quelles relations avec les auteurs, réalisateurs, producteurs, diffuseurs, etc. ? Comment inventer sous contrainte parfois, mais tout en restant libre de proposer ce que l'on veut ? Bref, comment bien travailler ensemble dans une Europe qui offre en l'occurrence de magnifiques possibilités de collaborations, car les frontières s'abolissent en même temps que les cultures demeurent multiples et très différenciées, créant des occasions de rencontres et de mixités inouïes...

PITCH

Splitting up together, c'est l'histoire d'un couple en pleine crise de la quarantaine, Line et Martin, bons boulots et beaux enfants, mais vie sexuelle moribonde, qui décident de divorcer tant qu'ils se supportent encore assez, et tout en restant à demeure ; c'est-à-dire en continuant de partager l'espace de leur maison, et leurs enfants bien sûr, suivant un principe de garde alternée : pas si facile!

Avant d'entrer dans le vif du sujet – la création de musique donc –, et pour mieux nous faire une idée de l'atmosphère de la maisonnée – pour ainsi dire le lieu unique de tournage – et de l'univers de la série, Roar Skau Olsen et Niklas Schak nous proposent d'en visionner la bande-annonce.

LES PREMIERS PAS

Roar Skau Olsen et Niklas Schak se sont évidemment beaucoup vus les premiers temps, pour poser les bases de leur collaboration. Il est à noter qu'ils ont aussi convié très tôt, dès les premières étapes de leurs compositions, auteur, réalisateur, producteur, etc. et leur ont présenté quelques clips et autres premiers matériaux sonores, soumis à leur discrétion.

Il est très important, dès le départ, notamment en tant que superviseur musical, d'oser « parler haut et fort », quitte à aller parfois à l'encontre des idées des autres, le réalisateur et l'auteur en particulier : cela fait tout simplement partie du jeu. Car tout doit être permis en musique, y compris les idées folles, pour ne pas risquer de tuer le processus de création dans l'œuf. Bien sûr, il ne faut pas moins être capable de fédérer les multiples parties prenantes autour de vos idées et de votre enthousiasme.

La démarche de création musicale est toujours une aventure empirique, structurée, mais surtout très instinctive, donc pas si facile à mettre en mots. Aussi, pour illustrer ce propos et cette subtile genèse, Roar Skau Olsen et Niklas Schak évoquent une anecdote qui a manifestement été pour eux fondatrice...

RETOUR SUR UNE SÉRIE MYTHIQUE : TWIN PEAKS

Roar Skau Olsen et Niklas Schak évoquent avec emphase et admiration la manière dont David Lynch et Angelo Badalamenti – compositeur et arrangeur –, se sont trouvés pour créer l'univers sonore de *Twin Peaks*, dans une symbiose très parlante. Ils relatent cette rencontre sous la forme d'un dialogue entre les deux protagonistes, à peine romancé, et qui illustre bien l'intimité de l'expérience, comme la naissance d'un désir.

David Lynch décrit au compositeur la scène d'ouverture de la série : « on est dans des bois, sombres, mais la lune brille, on entend des bruissements de feuillages, le vent, un hibou... » Angelo Badalamenti commence à jouer en conséquence... « Continue, c'est bien, mais plus lent, continue lentement, c'est ça... » lui dit David Lynch qui commence doucement à visualiser ce qui est, à l'origine, sa propre description, mais ne peut prendre réellement corps qu'avec l'adjonction d'un plan sonore... « À présent survient un changement de rythme, et cette jeune fille apparaît, Laura Palmer... », et Angelo Badalamenti d'ajouter en conséquence une mélodie au premier fond sonore... « elle approche, elle avance vers la caméra, toujours plus près, elle tombe, se relève... » et Angelo Badalamenti ajoute une note aigüe... « c'est ça, continue, mais retourne dans les bois à présent, sombre, tombe, relève-toi puis retourne dans les bois, doucement, calmement, mystérieusement... » Les deux hommes se prennent finalement dans les bras, émus, et David Lynch de déclarer : « je vois Twin Peaks, ne change plus une note »

Ainsi, comme par fusion, nait le thème musical qui deviendra la signature de cette série mythique. Et Roar Skau Olsen et Niklas Schak veulent précisément travailler ainsi.

GENÈSE D'UNE COMPOSITION

Roar Skau Olsen et Niklas Schak ont au départ eu l'idée de se baser sur le modèle des bandes-son de films muets, mais en remplaçant le traditionnel piano par les percussions. Niklas Schak a ainsi joué de la batterie pendant près de huit semaines. Les percussions créent du chaos, explique-t-il, elles sont comme l'expression de ce « cirque familial » ; un cirque aux tonalités clownesques, c'est-à-dire à la fois drôles et tristes.

Splitting up together est en effet bel et bien une dramédie, confirme Roar Skau Olsen qui poursuit en indiquant qu'il est apparu que les percussions seules étaient un peu trop rudimentaires, confidentielles. Or, l'objectif de diffusion de la série étant plus large, il a fallu adapter, enrichir la musique en conséquence ; la rendre moins abstraite...

Faire marche arrière étant aussi parfois une qualité, voire une nécessité, l'objectif « total percussions » a été écarté – même si un auditeur tient à féliciter les deux protagonistes d'avoir eu l'audace de faire cette proposition très concrète et courageuse, car peu consensuelle, citant au passage la musique de *Birdman*, également conçue dans un univers essentiellement percussif. Tout était pour ainsi dire à repenser, mais fallait-il alors inventer une musique plus contemporaine, carrément futuriste, ou au contraire remonter encore plus loin dans le temps ? À ce stade, tout était encore possible : surtout n'exclure aucun univers sonore...

En pensant aux récents succès musicaux de Pharrel Williams notamment, les deux artistes se sont alors fait la remarque qu'il avait eu l'intelligence de remettre des sons aux couleurs très seventies dans le contexte actuel, et ils se sont inspirés de la démarche. Alors ils ont pensé davantage funk, Niklas Schak a composé cinq ou six morceaux dans le genre sans les faire entendre encore aux divers partenaires, et comme le processus de création suivait son cours, est venue finalement la révélation : il s'agit ici d'amour qui tourne mal, ou « Tainted Love »... Il leur est apparu que la série mettait littéralement en scène les paroles de ce titre fameux interprété tout d'abord par Gloria Jones en 1964, mais qui gagne vraiment sa popularité avec la reprise par Soft Cell en 1981. « Tout s'est mis en place » d'un coup, avec ce mélange de soul et d'ambiance 70's. C'est ainsi qu'est vraiment née la partition.

LA MUSIQUE, UNE INVENTION AU-DELÀ DE LA NARRATION

On ne peut pas s'économiser quand on est compositeurarrangeur ou superviseur, il faut mettre toute son énergie et son amour de la musique à l'ouvrage, sans cesse réinventer. Il faut surtout toujours aller plus loin que la narration en musique, ne pas se contenter d'être en commentaire de l'image et de l'action.

Roar Skau Olsen et Niklas Schak livrent enfin un dernier conseil : ne jamais commencer par la composition du générique qui sera, à n'en pas douter, la signature de la série, mais attendre d'avoir créé la charte sonore générale, d'en avoir fixé les bases avant de s'attaquer au dit générique.



IDENTITÉS CULTURELLES ET MARCHÉ INTERNATIONAL



INTERVENANTS:

Emmanuelle Bouilhaguet (directrice, Lagardère Studios Distribution)

Vincent Leclercq (directeur de l'audiovisuel, CNC) Bénédicte Lesage (productrice, Mascaret Films) Luca Milano (directeur exécutif adjoint, RAI fiction) Pascal Rogard (directeur général de la SACD) Olivier Wotling (directeur de la fiction, Arte)

ANIMÉ PAR :

Anne Rambach (scénariste, présidente de la Guilde française des scénaristes)

Anne Rambach ouvre ce débat avec un premier constat : la France, longtemps à la traîne, est, depuis cette année, rentrée dans le top 5 des pays exportateurs de séries télévisées.

MY TAILOR IS RICH

Face à ce constat, Anne Rambach pose une première question aux participants à la table ronde : l'exportation de séries françaises est-elle une opportunité pour les auteurs français ?

La réponse semble mitigée. L'exportation devrait normalement offrir de nouvelles opportunités. Mais pour Pascal Rogard, la situation est loin d'être idyllique. Le problème de la langue reste posé dès qu'il s'agit de créer une série à vocation internationale. Certaines œuvres, conçues soi-disant pour l'exportation, sont écrites en anglais. C'est le cas par exemple de Versailles (coproduction franco-canadienne), une série dont le héros n'est autre que le Roi-Soleil. Et pourtant, elle a été écrite par deux auteurs anglo-saxons réputés et tournée intégralement en anglais. The Collection, série coproduite par France 3, BBC Worldwide et Amazon Prime, a également été tournée en langue anglaise. « Ces œuvres excluent, de fait, la participation de scénaristes francophones », souligne Pascal Rogard. « Le grand discours sur l'exportation ne favorise pas, a priori, l'emploi des auteurs français ». En revanche, la situation est beaucoup plus facile pour les réalisateurs qui s'adaptent plus facilement et peuvent ainsi travailler dans une langue qui n'est pas la leur.

Prenant l'exemple de la série Le Transporteur, Emmanuelle Bouilhaguet avoue que la commercialisation d'une œuvre en langue anglaise est potentiellement plus rémunératrice. Les séries sont tournées en anglais pour augmenter leur potentiel de ventes ou inciter un distributeur à mettre davantage d'argent dans un projet. Il n'en demeure pas moins que le marché a évolué ces dernières années et que la langue anglaise semble perdre peu à peu son avantage

concurrentiel. Récemment, le Royaume-Uni s'est par exemple mis à acheter des séries françaises et européennes, telles que Les Revenants ou Les Témoins. Deutschland 83, une série en langue allemande, a rencontré un fort succès à travers toute l'Europe. Le barrage de la langue est beaucoup moins fort qu'il n'a pu l'être par le passé.

Vincent Leclercq rappelle la stratégie du CNC en la matière. Le soutien apporté aux œuvres de fiction destinées à l'exportation est aujourd'hui moins intéressant que pour les créations originales en français destinées prioritairement au marché national. Le CNC poursuit ainsi une politique de valorisation de la création en langue française et « s'il n'empêche pas la création en langue anglaise, il ne la favorise pas non plus ».

On ne peut que se réjouir de l'évolution actuelle du marché. Vincent Leclercq rappelle, à ce titre, que la production de fiction française stagne depuis plusieurs années à 770 heures par an. L'exportation devrait lui permettre de retrouver un nouveau souffle. En effet, la production de fiction dispose de très peu de leviers de croissance. Il cite, bien évidemment, les chaînes, mais chacun peut s'accorder sur le fait qu'elles ne disposeront pas de moyens financiers supplémentaires dans le futur. Le marché international constitue donc un nouveau levier. Or, s'agissant de l'exportation, il convient de distinguer les ventes et les coproductions : « actuellement, l'exportation française est massivement représentée par les ventes, les coproductions se comptent sur les doigts d'une main ». Parmi les cinq coproductions aidées par le CNC, deux d'entre elles (Versailles et The Collection) ont fait le choix de la langue anglaise. Les autres ont fait le choix du réalisme comme Panthers ou Jour Polaire, deux séries tournées dans différentes langues, des langues « qui font sens ».

LE CONTENU PRIME SUR LA LANGUE

Olivier Wotling estime que la force d'un projet repose avant tout sur son identité et non pas la langue dans laquelle il a été tourné. Pour appuyer son propos, il prend pour exemple Occupied, la série créée par Jo Nesbø et coproduite par Arte et la chaîne norvégienne NRK. La série a été écrite et tournée en norvégien. Elle s'inscrit dans la stratégie d'Arte en matière de coproduction et d'achats dont le but est de montrer le meilleur de la production européenne. Ainsi, la chaîne s'interdit de « franciser » les projets auxquels elle participe (imposer, par exemple, un personnage de nationalité française). Dans le cas d'Occupied, cela n'aurait fait aucun sens. « Arte accepte pleinement la culture et les langues qui s'imposent dans un projet ».

Toutefois, dans sa plus récente création, *Eden* (une série sur les migrants coproduite avec l'Allemagne, qui se déroule à la fois en Grèce et en Allemagne), Arte a souhaité qu'un auteur français puisse participer au travail d'écriture. L'objectif ici était de diversifier les points de vue exprimés dans la série. La vision qu'ont les Français des migrants (et notamment de la Grèce) est très différente de celle des Allemands. La série devait « faire émerger les différentes sensibilités afin que ces singularités nationales nourrissent l'écriture et deviennent une force». Ce type de projet, ajoute Olivier Wotling, permet par ailleurs à des scénaristes français de se confronter à des méthodes d'écriture différentes. Cette expérience, pour un auteur, est forcément fructueuse puisqu'elle lui permet d'élargir sa palette créative.

Anne Rambach fait observer qu'un festival comme Série Series est l'illustration même que les auteurs européens ont besoin d'échanger, ne serait-ce que sur leurs pratiques, leurs processus d'écriture. Et Pascal Rogard d'ajouter, à

ce sujet, que les festivals sont des outils importants pour la diffusion et la circulation des œuvres. Cela a longtemps été le cas pour le cinéma ; c'est aujourd'hui le cas pour les séries. Sur ce point, Pascal Rogard profite de l'occasion pour appeler le CNC à faire preuve d'une neutralité bienveillante à l'égard d'un festival comme Série Series qui a été créé par des auteurs, contrairement à « d'autres énormes machines » qui bénéficient déjà d'un soutien public très important...

Bénédicte Lesage insiste sur la nécessité de créer des œuvres à la fois fortes et singulières. Le marché international, du point de vue du producteur, peut être une opportunité économique. Bien évidemment, chacun ici veut que les œuvres françaises se vendent bien, et que les auteurs soient rémunérés en conséquence. Mais l'économie, la rentabilité d'un projet ne sont pas une fin en soi. « L'Europe, aujourd'hui, a besoin de sens, d'échanges, de reconnaissance des diversités qui la composent ». Une série doit être le reflet de ce qu'un auteur a envie de raconter sur le monde. Cette vision peut s'appuyer sur des points de vue différents. C'est à ce niveau que la coproduction peut offrir de nouvelles perspectives à la création, car elle permet de réunir plusieurs voix autour d'une envie commune.

Mais encore une fois, le contenu d'une œuvre et l'originalité du point de vue de son ou ses auteurs doivent primer. Une série singulière trouvera toujours son public. Bénédicte Lesage prend pour exemple *En Immersion*, une série de trois épisodes en noir et blanc (créée par Philippe Haïm) qu'elle a produite pour Arte. La série a été rachetée par Netflix pour une diffusion aux États-Unis et en Grande-Bretagne. Les séries différentes, originales, qui ne cherchent pas à copier ce qui existe déjà sur le marché, ont une plus forte capacité de circulation.





DU TEMPS ET DE L'ARGENT

Tous les participants au débat s'accordent sur le fait que les coproductions internationales demandent plus de moyens et surtout plus de temps. Olivier Wotling rappelle que la coproduction est un travail de longue haleine. Arte a réussi à tisser des liens avec les diffuseurs scandinaves grâce à sa politique d'achats et de préachats, de rencontres régulières avec les créateurs et les diffuseurs. Une coproduction ne peut voir le jour que si les différents partenaires se font confiance, si leurs différentes façons de travailler sont jugées complémentaires. C'est en diffusant une série comme Borgen (découverte grâce au festival Scénaristes en série d'Aix-les-Bains, l'ancêtre de Série Series) que cinq ans plus tard, la chaîne a réussi à prendre part au développement de la nouvelle série de son auteur, Adam Price.

Bénédicte Lesage partage ce point de vue. Cependant, elle ajoute que les nouvelles générations d'auteurs ont, du fait de leurs expériences, une vocation plus internationale que leurs aînés. Les jeunes ont davantage voyagé, certains ont étudié dans différents pays. Ils s'adaptent plus facilement au modèle de la coproduction qui repose avant tout sur la mise en place d'une « intelligence commune ». Tous les acteurs des coproductions doivent comprendre et apprendre à s'adapter aux pratiques des uns et des autres.

Vincent Leclercq entend que coproduire à l'international est un processus complexe, et cela, pour deux raisons. Pour commencer, les différences culturelles peuvent être très profondes. Il peut s'avérer très difficile de s'accorder sur un objectif commun. Il est donc évident qu'une coproduction prend plus de temps et demande plus de moyens. La seconde raison est que les financements sont devenus beaucoup plus complexes et demandent également un temps d'apprentissage plus long. Toutefois, certains domaines nous montrent le chemin à suivre : celui de l'animation par exemple. La France, rappelle Vincent Leclercq, est devenue le premier pays européen exportateur de films d'animation, secteur où, en outre, 30 % des investissements proviennent de l'étranger.

RÉPONDRE AUX ATTENTES DU PUBLIC

Nombreux continuent à se demander si une série trop locale est par nature difficile à exporter. Emmanuelle Bouilhaguet ne le pense pas. Contrairement à ce que certaines études de tendances pourraient laisser penser, le genre ou l'époque dans laquelle se situe une série (beaucoup de coproductions sont des séries historiques) jouent de manière très marginale sur les possibilités d'exportation. Ce qui importe avant tout, c'est de répondre aux besoins des diffuseurs étrangers et aux envies de leur public.

Emmanuelle Bouilhaguet distingue, à ce sujet, deux types de séries : les séries procédurales et les séries feuilletonnantes. Ainsi, Joséphine Ange Gardien a pu être vendue en Italie et en Espagne parce que les diffuseurs avaient besoin d'une série familiale et populaire (une série « feel-good ») qui puisse être diffusée l'après-midi. D'autres séries plus feuilletonnantes comme Caïn voyagent bien, car elles correspondent aux besoins des diffuseurs sur certaines tranches horaires de journée ou de prime time.

Luca Milano distingue, quant à lui, les pays scandinaves de la France ou de l'Italie. Il semble tout à fait normal qu'un pays comme la Norvège, avec ses 5 millions d'habitants, pense ses œuvres pour l'exportation. Dans le cas de l'Italie, et de la RAI en particulier, la circulation internationale de ses séries n'est pas prioritaire. Comme en France, le public italien et les taux d'audience qui peuvent être générés au niveau national justifient pleinement la création d'œuvres nationales. Si le marché de l'exportation offre effectivement de nouvelles opportunités, une grande chaîne nationale ne peut pas se permettre de négliger le public auquel elle s'adresse. Pour Luca Milano, « pour une chaîne comme RAI 1, la première chaîne de télévision italienne généraliste, le premier rôle de la fiction est de réunir un public intergénérationnel ». Donc toutes les fictions ne peuvent être pensées d'un point de vue international.

Et par ailleurs, des séries très locales peuvent aussi rencontrer un grand succès à l'international. Une fiction est parfois représentative de l'identité de son pays d'origine, voire même d'une région. Par exemple, plus qu'une série purement italienne, *Gomorra* est une série napolitaine qui a pourtant été achetée dans plus de 100 pays à travers le monde. Le fort ancrage de la série dans l'univers napolitain s'est dans ce cas avéré être une force.

L'IMPACT DES NOUVEAUX ACTEURS

Quoi qu'il en soit, insistant sur le fait « qu'on ne produit pas forcément la même chose pour la première chaîne nationale que pour le public d'une chaîne par abonnement », Luca Milano précise que la multiplication des chaînes apporte un nouveau dynamisme au marché.

Emmanuelle Bouilhaguet abonde dans son sens. Elle ajoute que des acteurs comme Netflix ont bouleversé les règles du marché. La plateforme américaine achète aujourd'hui des séries qui peinent à trouver un public localement. Netflix est à la recherche d'œuvres originales et a ouvert le marché à des séries qui s'adressent en priorité à des publics de niche. Cela étant dit, si l'arrivée de ces nouveaux acteurs offre aujourd'hui de nouvelles opportunités et permet d'accroître le marché des séries télévisées, Emmanuelle Bouilhaguet se montre moins optimiste sur l'avenir. On risque en effet d'assister à un affaiblissement des diffuseurs nationaux, au profit des plateformes transnationales. Ainsi, Netflix exige de plus en plus une vente totale des droits de diffusion des séries qu'elle acquiert, ce qui risque d'engendrer des conditions moins favorables pour les producteurs et créateurs, tant en termes de ressources que d'exposition.

Pascal Rogard est convaincu pour sa part que les nouvelles plateformes comme Netflix ou Hulu conduisent, à terme, à affaiblir les diffuseurs nationaux et, au final, à réduire la concurrence sur le marché européen.

Vincent Leclercq confirme que les plateformes ont profondément bouleversé le modèle de création télévisuelle. L'objectif de ces plateformes est d'acquérir des contenus exclusifs (pour une période en général assez longue) dont elles détiennent tous les droits. Ce nouveau modèle remet donc en question la place du producteur indépendant. L'attitude des producteurs, souligne-t-il, est aujourd'hui assez ambiguë. Les plateformes comme Netflix « offrent de nouvelles opportunités de produire et donc de vendre, opportunités qui sont très difficiles à refuser dans les conditions actuelles ». Dans le même temps, ces nouveaux opérateurs remettent sérieusement en question le modèle de production tel qu'il a été fondé, notamment en France, ces 25 dernières années.

LA PLACE DE BRUXELLES

Pascal Rogard pointe du doigt le problème de Bruxelles. La Communauté européenne se montre incapable de mettre en place un projet de développement de la fiction auquel pourraient adhérer les créateurs. « Le soutien à la création n'est pas pensé de manière positive ». Pascal Rogard rappelle qu'un film français tourné en France ne va jamais concurrencer un film anglais ou danois. La qualité s'additionne, et « si les téléspectateurs vont voir plus de films danois, alors il est probable qu'ils iront voir aussi plus de films français ». Ce même principe s'applique aux séries.

Bénédicte Lesage revient sur la question des financements, déjà évoquée précédemment. Aujourd'hui, lorsqu'il se lance dans une coproduction, le producteur doit faire face à un nombre incalculable de paramètres : les règles du CNC, les règles des pays concernés, les dispositifs de crédit d'impôt, etc. Cette accumulation de règles parfois incohérentes et improbables étouffe la création, les producteurs étant souvent davantage préoccupés par les aspects purement financiers que par les aspects artistiques. La question de la compatibilité des innombrables règles en vigueur sur le territoire européen reste posée.

Vincent Leclercq ne peut qu'abonder dans son sens. Un effort de simplification doit être fait, notamment en ce qui concerne le crédit d'impôt. « On a laissé se développer, au niveau européen, une concurrence inouïe et non contrôlée entre les différents crédits d'impôt ». En d'autres termes, on a laissé « le financier prendre le pas sur l'artistique ».

Reste enfin la question de la rémunération des auteurs. Pascal Rogard rappelle qu'il n'existe pas de mécanisme de rémunération proportionnelle en Italie ni en Allemagne. Dans ces pays, les auteurs ne bénéficient pas pleinement des retombées du succès à l'exportation de leurs créations. Le système de droit d'auteur français, tant dans ses mécanismes de protection que dans ses mécanismes de rétribution financière, est unique en Europe. « Il est plus que jamais nécessaire que le droit d'auteur soit uniformisé à l'échelle européenne ». Malheureusement, force est de constater qu'il n'y a pas vraiment de volonté publique dans ce sens.





ONE VISION ISSAKA SAWADOGO

(ACTEUR, DANSEUR, MUSICIEN ET METTEUR EN SCÈNE, BURKINA FASO)



LES SÉRIES EN AFRIQUE : QUEL ÉQUILIBRE ENTRE NOUVEL ELDORADO ET COLONISATION CULTURELLE ?

Acteur, danseur, musicien et metteur en scène, Issaka Sawadogo incarne le multiculturel par excellence. Né au Burkina Faso, il a étudié, vécu et travaillé longtemps en Norvège – notamment pour le Théâtre national (Nationaltheatret), le Théâtre norvégien (Det Norske Teatret) et le Théâtre de Torshov (Torshovteatret) –, pays dont il maîtrise parfaitement la langue. Il était d'ailleurs heureux de pouvoir discuter un peu plus tôt et à bâtons rompus avec Tone C. Rønning, invitée également à intervenir à cette session One Vision. Il partage aujourd'hui sa vie entre ces deux pays donc, mais encore la Belgique et la France où il fait aussi carrière (il est notamment l'un des personnages principaux de la nouvelle série originale de CANAL+, Guyane).

Issaka Sawadogo remercie chaleureusement Série Series de lui offrir cette tribune pour parler des rapports Afrique/ Occident en matière de création audiovisuelle. Très impliqué dans l'émergence de talents et la création de séries en Afrique, il rappelle que le monde s'est construit par l'éducation. Or l'éducation ne peut être partout la même. En Afrique, territoire en plein essor, le rapport à la notion d'investissement n'est par exemple pas du tout le même qu'en Occident, et la notion de valeur humaine n'est pas non plus perçue de la même manière.

Issaka Sawadogo ne mâche pas ses mots. « Tous les politiciens sont des menteurs ». Bien sûr les échanges internationaux sont bénéfiques, mais il ne faut pas être dupe. Trop nombreux sont les Africains formés en Europe et qui reviennent ensuite au bercail pour faire des « films calebasse » ou autres produits du « cinéma carte postale », qui n'ont rien à voir avec la réalité du continent africain. Or l'Afrique doit bel et bien défendre son authenticité et ne peut en aucun cas accepter une nouvelle forme de colonisation par le prisme de l'audiovisuel. L'Afrique doit, à son propre rythme, se poser la question fondamentale de son identité. Qui sommes-nous ? Pourquoi sommes-nous le continent le plus riche du monde où s'organisent de grands sommets sur la famine.?

Une fois ce processus d'identification assumé, se pose alors la question du juste positionnement. Et pour ce faire, la priorité doit être donnée à la connaissance, et donc, à l'éducation. Une éducation raisonnée et raisonnable. Car aujourd'hui, influencés par des images et modèles venus d'Occident, en Afrique aussi « les gens se gavent, en veulent encore, et en meurent »; quand ils ne meurent pas de faim! Nul besoin de continuer à se perdre en conjectures et autres calculs de tous ordres, l'Afrique a indubitablement les ressources nécessaires et peut accéder à toute la technologie utile. Par contre, elle a certainement besoin de matière grise, d'une matière grise qui sache faire la différence de points de vue, respecter les diversités et spécificités. Issaka Sawadogo illustre son propos d'un conte africain qui permet tout simplement de se redire que l'on ne perçoit pas du tout les choses de la même manière suivant l'angle où l'on se place.

Halte au triptyque CPD – Conspiration, Pillage, Destruction –, déclare Issaka Sawadogo. Car c'est justement le rapport Europe/Afrique qu'il faut à tout prix éviter. Certes, on ne peut toujours tout condamner, il y a déjà eu de belles initiatives, de beaux projets se sont concrétisés, y compris en matière audiovisuelle. Mais il faut continuer à aller de l'avant en prenant le temps de se poser et de bien réfléchir à sa singularité, n'avoir cesse de s'affirmer dans un processus de développement et d'émancipation culturelle bien dosé.

Issaka Sawadogo annonce finalement fièrement qu'il rêverait de créer l'alter ego de Série Series en terre burkinabé, c'est-à-dire une pareille plateforme d'échanges, de rencontres et de défense de la créativité. Il conclut sur une touche à la fois politiquement engagée et colorée, invitant à nouveau à mettre le holà aux velléités de colonisation par l'image, et nous proposant par ailleurs de méditer cette morale d'un autre conte africain, telle une mise en garde contre une forme d'aveuglement concerté et dite avec ses propres mots : « la pine de l'aveugle ne se piétine pas deux fois » (ou, peut-être plus courante en ces termes : « on n'écrase pas deux fois les testicules d'un aveugle »…)

ONE VISION ANNE LANDOIS & CAROLINE PROUST

(SCÉNARISTE ET SHOWRUNNER, FRANCE)

(ACTRICE, FRANCE)



UNE VISION FÉMININE DES PERSONNAGES

Engrenages est l'une des séries françaises non seulement les mieux exportées (dans plus de 70 pays), mais emblématiques du renouveau de la qualité des fictions françaises. Et si ce succès international était lié à l'authenticité de ses personnages féminins, des figures à la fois puissantes et réalistes, et qui ne tombent pas dans les sempiternels clichés ? La scénariste Anne Landois, accompagnée de la comédienne Caroline Proust, reviennent sur la genèse de cette belle entreprise qui dure depuis plus de 10 ans et en est déjà à sa $6^{\rm e}$ saison, dont le tournage a commencé en mai et qui sera diffusée en 2017.

Les deux héroïnes – la capitaine de police Laure Berthaud, jouée par Caroline Proust, et l'avocate sans scrupule et à la réputation sulfureuse Joséphine Karlsson, incarnée par Audrey Fleurot – sont en effet indubitablement devenues les clés de voûte de la série, confie Anne Landois qui voulait développer la narration et les intrigues d'abord en sa qualité d'auteur féminine. Chaque saison donne ainsi toujours davantage la part belle aux femmes.

Caroline Proust ignorait tout de l'aventure où elle mettait les pieds, elle est devenue l'une de ces héroïnes au fur et à mesure des épisodes et elle salue la liberté laissée par la chaîne, CANAL+, qui a fait confiance à l'équipe depuis l'origine et offert ici une belle plateforme aux femmes, dans une société encore beaucoup trop misogyne à son goût. La télévision peut en effet être un espace de grande liberté et créativité, confirme Anne Landois qui s'identifie et se projette dans tous les rôles, hommes et femmes confondus, de tous âges et toutes les couches de la société. Quand auteurs, producteurs et diffuseurs s'accordent, cela permet de dépasser les conventions, notamment dans la conception même des personnages.

Celui de Laure Berthaud a bien sûr évolué avec les saisons. Jusqu'à la saison 4 incluse, il est davantage question de son parcours de flic qui doit « se justifier en étant un peu mec », mais à partir de la saison 5, la méthode d'écriture change. Et si le terme de showrunner ne lui convient pas vraiment, Anne Landois confie qu'à son initiative, le côté polar est volontairement un peu passé au second plan, tandis que la « personnalisation des personnages » est devenue primordiale, lesquels prennent dès lors une épaisseur nouvelle et particulière, on creuse plus finement leurs failles

et leurs contradictions... La saison 4 s'achevait sur une tragédie puisque Laure, endeuillée, a perdu l'homme de sa vie dans un attentat. Alors la saison 5 débute sur le pendant de cette mort, la vie, elle est enceinte, une grossesse qui la met face à elle-même d'une autre manière.

L'avantage d'une série est de pouvoir ainsi creuser les profils des personnages, davantage qu'au cinéma. Et cela peut en l'occurrence se faire en étroite concertation avec les comédiens, se réjouit Caroline Proust. Engrenages, c'est en effet aussi l'aventure du « grandir ensemble », confirme Anne Landois. La série s'inscrit à tel point dans la durée que tous ont naturellement changé, à chaque nouvelle saison qui redémarre, elle retrouve ses comédiennes « à un nouvel endroit ». Et dans ce processus long, un fructueux dialogue auteur/comédiens s'est instauré. Laure Berthaud est une femme de son époque, qui vit pleinement son métier, au caractère bien trempé, encore plus à fleur de peau du fait de cette grossesse non désirée, au point d'en être très perturbée... Caroline Proust a proposé à Anne Landois que Laure fasse un bref séjour en hôpital psychiatrique (mais c'est impossible, car alors la policière ne pourrait revenir sur le terrain). Elle a souvent demandé de l'action aux scénaristes et elle a été servie. Elle a aussi demandé que dans la saison 5, sa relation au lieutenant Gilou soit étoffée. Bref, si Anne Landois conçoit et pitche l'arche narrative, tous discutent ensuite à la table, et de cet échange, indispensable, naissent de nouvelles idées et nouveaux challenges. Car qui mieux qu'un comédien connaît finalement son personnage? Avec le temps, une symbiose s'est créée : « travailler sur une série, c'est organique ».

La télévision est le règne de l'intimité. On la consomme à toute heure du jour ou de la nuit, jusque dans son lit. L'engouement pour les séries a changé la donne pour les scénaristes qui endossent une grande responsabilité. Avec une ligne éditoriale libre, on peut parler cru, repositionner les curseurs, notamment de représentation des femmes. Engrenages est une série réaliste, ancrée dans la réalité policière et politico-judiciaire certes, mais aussi dans celle de femmes actives et aux multiples facettes, des femmes rassurantes qui « ne sont pas toujours au taquet » quant à leur image et leur beauté. Il faut être sage et humble devant le temps qui passe, conclut joliment Caroline Proust, « bien vivre pour bien vieillir » ; ça tombe bien, Engrenages vit et vieillit plutôt bien.

ONE VISION TONE C. RØNNING

POUR UNE CHAÎNE PUBLIQUE RESPONSABLE

(PRODUCTRICE DÉLÉGUÉE ET CHARGÉE DES COPRODUCTIONS INTERNATIONALES, NRK, NORVÈGE)



Tone C. Rønning, avec beaucoup d'humour, tient d'abord à remercier sincèrement les Français pour ce qu'ils ont apporté aux Norvégiens en termes de culture, et elle fait cette introduction fracassante : « Au Moyen-âge, nous, Vikings, barbares, sommes venus vous piller, vous violer, vous massacrer, et vous, sans rancune, vous nous avez éduqués ! En 1249, le 1er étudiant norvégien était à La Sorbonne ». Il est donc de bon ton qu'aujourd'hui, la Norvège produise des fictions de qualité et en fasse profiter ses voisins européens, dont les Bellifontains.

Tone C. Rønning a une forte conscience de la responsabilité qui lui incombe en tant que productrice et responsable des coproductions internationales chez NRK. Elle constate chaque jour que dans nos sociétés, les écarts se creusent, qu'il y a des lacunes importantes à combler. Chaque jour, en allant au travail, elle mesure l'importance de l'enjeu qui consiste pour elle à contribuer à renforcer la démocratie ; car nos démocraties sont fragiles, et rien n'est jamais acquis. Telle est la mission fondamentale quand on travaille dans le service public.

Les contenus audiovisuels sont un bien commun et doivent s'adresser à toutes les couches de la société, rassembler un public large, dans une belle arène, sans exclusion. 73 % des téléspectateurs interrogés se disent satisfaits de ce que propose la chaîne NRK qui se classe parmi les meilleurs diffuseurs en Europe, mais on peut toujours faire mieux et plus! Dans un monde fait de diversités, il faut créer des ponts entre les fossés qui nous séparent, fussent-ils de classes, de générations, de cultures, de religions. Il faut être attentif en particulier au public jeune qui a besoin de faire entendre sa voix et de se reconnaître dans la programmation (elle cite, à ce sujet, le succès récent de Shame). Chacun a le droit de se faire entendre, les productions audiovisuelles sont une bonne tribune pour ce faire et les contenus doivent être élaborés en conséquence. Et pour englober cette diversité, les formations qui préparent aux métiers de l'audiovisuel doivent notamment être adaptées, proposer un large éventail de possibilités, offrir à la fois expertise et polyvalence, poser en tout cas dès le départ un réel niveau d'exigence.

Tone C. Rønning résume les principaux objectifs d'une stratégie de chaîne publique audiovisuelle en ces quelques points : • se donner les moyens de comprendre et connaître le public • favoriser la diversité grâce à une

stratégie de diversification des contenus • savoir prioriser ses choix dans son portefeuille de production • ne pas négliger les contenus informatifs, en particulier le genre documentaire • écouter et cibler les jeunes • être toujours force de propositions novatrices, rechercher et développer • innover également dans le mode de leadership • être audacieux dans la gestion des médias publics et le rapport aux dirigeants...

Car on ne peut pas seulement compter sur la classe politique ou des élections pour espérer créer l'Europe que l'on souhaite. Certes, il faut exiger le soutien des gouvernements, quels qu'ils soient, à l'action publique dans le domaine audiovisuel, mais au-delà, être capable d'affirmer haut et fort son indépendance, de questionner, de déstabiliser. Chacun a un rôle à jouer en démocratie, chaque citoyen est responsable, le public lui-même est responsable de demander et de savoir accueillir des contenus de qualité. Tone C. Rønning suggère une spirale vertueuse par laquelle nous devons accepter et défendre l'idée de responsabilité partagée ; elle invite chacun à participer au débat, à réunir les gens « autour du feu de camp », à créer des plateformes d'échange à l'instar de Série Series.

NRK veut faire la différence en n'hésitant pas à proposer des programmes qui font se rencontrer des univers étrangers l'un à l'autre. Lilyhammer incarnait par exemple un véritable clash de cultures et a su convaincre une large audience : le public est donc prêt à recevoir non seulement des purs produits de divertissement, mais aussi des contenus qui font réfléchir, chahutent nos habitudes, nous permettent de réviser nos points de vue et nos certitudes. Car c'est aussi cela que de travailler pour le service public. À l'automne prochain sortira par exemple Nobel, une fiction sur l'intervention des soldats norvégiens en Afghanistan, alors qu'on a trop souvent de la Norvège l'idée d'un pays pacifiste, neutre. Cette nouvelle série répond bien à l'idée de faire des fictions engagées et responsables ; elle flirte en l'occurrence avec le journalisme, mais sans en être, en tout cas propose un contenu informatif fort. Or, trop de diffuseurs sont rétifs à de telles propositions.

En conclusion, Tone C. Rønning retient deux mots d'ordre : ouverture et courage. Il faut en effet être ouvert à la différence, au dialogue avec les auteurs et créateurs pour soutenir leurs idées originales, et avoir le courage de prendre des risques. Travailler à la tête d'une chaîne de télévision comme NRK, c'est aussi avoir à cœur, chevillée au corps, l'ambition de rassembler et solidifier la communauté nationale autour de valeurs communes et démocratiques. Tone C. Rønning n'a pas peur de parler de l'importance d'aider à bâtir un sentiment d'appartenance, une identité nationale, à la fois unie et plurielle. Un service public audiovisuel est un des constituants du ciment d'une nation, et cela ne peut être perdu de vue, sous aucun prétexte.

LET'S TALK ABOUT COMMISSIONING



INTERVENANTS:

Katrine Vogelsang (directrice de la fiction, TV2, Danemark)
Tone C. Rønning (productrice et responsable des coproductions internationales, NRK, Norvège)
Sylvie Coquart (scénariste, France)
Jeppe Gjervig Gram (scénariste, Danemark)
Christian Wikander (directeur de la fiction, SVT, Suède)
Will Sharpe (scénariste, réalisateur et acteur, Royaume-Uni)

ANIMÉ PAR ·

Séverine Jacquet (responsable unité fiction, RTBF, Belgique)

Cette année, la session « Let's talk about commissioning » prend la forme d'une discussion où plusieurs chaînes invitées, publiques ou privées, échangent avec des créateurs afin de mieux appréhender les différentes voies de collaboration aujourd'hui en vigueur en Europe et interroger les relations parfois complexes entre la création et la diffusion.

SÉLECTIONNER UN PROJET DE SÉRIE

Pour ouvrir ce débat, Séverine Jacquet questionne le rôle du diffuseur dans la création et plus particulièrement les moyens qu'il met en œuvre pour choisir un projet de séries. Récemment, elle a rencontré un responsable de fiction de la chaîne américaine Showtime. Celui-ci lui a expliqué qu'un diffuseur ne devait jamais faire appel directement à un auteur ou à un producteur pour initier un nouveau projet de série. Bien au contraire, une chaîne doit attendre que les projets viennent à elle.

Katrine Vogelsang doute que Showtime soit l'exemple le plus parlant. La chaîne américaine a accès à tous les plus grands talents mondiaux et son profil éditorial lui permet de prendre tous les risques. Pour sa part, elle n'hésite pas à recevoir les créateurs pour qu'ils lui présentent de nouveaux projets de séries. Un directeur de fiction doit toujours être à l'écoute de nouvelles propositions. Toutefois, il a également un rôle de garant de la ligne éditoriale de la chaîne et se doit, à ce titre, de définir un cadre précis, que ce soit en termes d'audience, de ton ou de format (les épisodes des séries diffusées sur TV2 ont une durée maximale de 42 minutes, par exemple), dans lequel le créateur pourra s'exprimer le plus librement possible. Quel que soit le projet, le créateur doit, dans les limites du cadre fixé, se sentir propriétaire de la série. « Je ne vais pas écrire la série, ce n'est pas mon rôle, et j'ai donc besoin de trouver quelqu'un, un créateur ou un scénariste, qui soit le gardien de l'ADN de la série », précise-t-elle.

En tant que scénariste, Jeppe Gjervig Gram se sent beaucoup plus à l'aise lorsqu'un directeur de fiction a une vision claire de sa stratégie éditoriale. Bien sûr, les créateurs ont besoin de liberté pour s'exprimer, mais « la liberté totale n'est pas un but en soi ». Les chaînes de télévision ont des règles auxquelles les créateurs doivent se conformer. En tant qu'auteur, Jeppe Gjervig Gram a besoin de connaître, au-delà des questions de format, quels sont les objectifs du diffuseur. Il collabore depuis plusieurs années avec DR, le groupe de radio-télévision publique du Danemark. Tous les projets développés au sein des chaînes du groupe doivent avoir un contenu social, refléter la société danoise telle qu'elle est aujourd'hui. « Si je présente au directeur de la fiction de DR un projet pour une série de pur divertissement, je sais qu'il sera rejeté ». En revanche, Jeppe Gjervig Gram savait d'instinct que son dernier projet – Follow The Money (une série dont l'action se déroule dans le milieu de la finance) – avait toute sa place dans la ligne éditoriale d'une chaîne publique.

Pour Tone C. Rønning, cette dimension sociale doit faire partie intégrante de la stratégie d'une chaîne. Elle convient qu'il lui serait très facile d'attendre patiemment dans son bureau que des créateurs viennent lui proposer de nouveaux projets. Mais le directeur de la fiction d'une chaîne du service public a la responsabilité d'être proactif. L'une des principales difficultés à laquelle est confrontée aujourd'hui NRK est le manque de représentation des diversités culturelles qui composent la société norvégienne. Une partie de la population, notamment les immigrés, n'est pas représentée à la télévision. Pourtant, une œuvre télévisuelle se doit d'être un reflet de la société et donc de s'adresser à toutes les couches qui la composent. Tone C. Rønning s'est donc donné pour mission de donner une voix aux populations immigrantes. « Certes, des progrès ont été enregistrés en la matière, mais cela reste insuffisant ».



Christian Wikander abonde dans son sens. Lorsqu'il rédige une note de développement, il s'interdit autant que possible de proposer des solutions à l'auteur ; ce qui serait alors perçu comme une forme d'ingérence dans le processus créatif. « Une note de développement n'est pas une injonction ». Il faut toujours, dans les commentaires, revenir aux prémices du projet, au concept d'origine.

Pour Tone C. Rønning, le processus des notes de développement doit être taillé sur mesure, en fonction du projet. Les jeunes scénaristes, par exemple, sont plus « fragiles » et le rôle du directeur de la fiction est souvent de les encourager. Les scénaristes plus expérimentés peuvent être assez arrogants et ont tendance à être trop sûrs d'euxmêmes. Le diffuseur doit donc trouver une autre façon de communiquer avec eux. On ne peut donc pas appliquer un modèle unique à tous les cas. Par ailleurs, Tone C. Rønning insiste sur la nécessité de définir le processus de communication entre diffuseur, producteur et auteur en amont du développement (et de réévaluer ce processus tout au long du développement).

Sylvie Coquart a créé, voire coproduit six séries. Elle assure n'avoir jamais reçu de note de développement de la part des diffuseurs. Malheureusement, tout du moins en France, les diffuseurs et les scénaristes ne collaborent pas et leur interaction relève plutôt d'une relation du type « maître et disciple ». Paradoxalement, il est souvent demandé au scénariste de prendre et d'assumer tous les risques! Toutefois, Sylvie Coquart fait observer que l'apparition du système des showrunners en France a permis d'améliorer les rapports entre auteurs et diffuseurs. Ainsi les relations qui peuvent être tissées entre une chaîne et un showrunner sont beaucoup plus équilibrées.

LE TOURNAGE

Pendant le tournage, le concept de la série est confié au réalisateur, chargé de le mettre en image. Interrogé sur la participation du réalisateur, Christian Wikander précise que s'il n'est pas l'auteur de la série, il doit intervenir uniquement une fois le projet totalement stabilisé. S'agissant plus particulièrement de la Suède, il rappelle que le pays a une longue tradition de cinéma d'auteur (la Suède est le pays d'Ingmar Bergman). Pendant longtemps, les réalisateurs

avaient tout le pouvoir. L'apparition des séries a changé quelque peu la donne.

Will Sharpe constate qu'effectivement, au cinéma, « le réalisateur est mis sur un piédestal ». Il est considéré bien souvent comme le seul et unique auteur du film, le scénariste étant relégué à un rôle secondaire. Inversement, dans les séries, le pouvoir est confié aux scénaristes tandis que le réalisateur est au service de la vision de l'auteur et du producteur. Pour Will Sharpe, ces deux extrêmes sont ridicules.

Quoi qu'il en soit, la relation entre le réalisateur et le créateur varie en fonction du projet. Certains scénaristes ont besoin d'avoir une relation forte avec le réalisateur qui doit, d'une certaine manière, être co-créateur du projet, souligne Will Sharpe. Les aspects purement visuels d'une série peuvent influencer fortement la narration ou les dialogues. Plus généralement, les rapports de force doivent être laissés de côté. Une série est un travail collectif et toutes les parties prenantes (que ce soit les diffuseurs, les scénaristes, les producteurs, les réalisateurs ou les monteurs) doivent collaborer pour développer une vision unique.

Jeppe Gjervig Gram indique que sur Follow The Money, la chaîne lui a offert la possibilité, en tant que créateur de la série, de choisir les réalisateurs qui participeraient à l'aventure. Tous les choix ont été bien évidemment validés par le directeur de la fiction.

Séverine Jacquet imagine volontiers que, pendant le tournage, le rôle du diffuseur et son implication devraient s'amenuiser par rapport à la phase de développement. Si le diffuseur surveille effectivement moins étroitement le tournage, Jeppe Gjervig Gram rappelle qu'il peut toutefois observer au jour le jour l'évolution du projet en regardant les rushes, et ceci, notamment pendant les premiers jours de tournage. Le producteur, en revanche, doit être présent sur le tournage et le suivre au quotidien.

Will Sharpe confirme enfin, s'agissant du tournage de Flowers, que le diffuseur était très peu présent, même s'il se rappelle avoir par exemple reçu une note concernant un des lieux de tournage. Il imagine toutefois que le diffuseur regarde régulièrement les rushes et qu'il n'hésiterait pas à intervenir si le projet n'évoluait pas comme il l'entend.

Sylvie Coquart ne peut qu'abonder sans son sens. Les besoins des chaînes peuvent, sur ce point, rejoindre ceux des créateurs. Elle rappelle que le rôle d'un scénariste est d'observer et de questionner la société dans laquelle il vit. Mais pour que les séries diffusées sur les chaînes, publiques ou privées, reflètent la société, il faut pouvoir engager un dialogue entre toutes les parties prenantes de la création : les scénaristes, les producteurs et les diffuseurs. Or, malheureusement, en France, « les diffuseurs et les scénaristes ne se rencontrent jamais ». Elle estime que les scénaristes sont trop exclus des discussions en France.

Christian Wikander assure que sa porte est toujours ouverte. Il reçoit régulièrement des auteurs venus lui pitcher directement leurs projets. À la différence de DR, la chaîne SVT ne produit pas en interne les séries qu'elle diffuse et fait donc toujours appel à des producteurs indépendants. Un projet peut naître des discussions entre le créateur et le directeur de la fiction. Mais, dans tous les cas, la série est confiée à un producteur. Christian Wikander utilise le terme d'adoption, car il s'agit, en effet, de « trouver de nouveaux parents à la série ». Souvent même, la chaîne incite l'auteur-créateur à trouver lui-même le producteur avec lequel il souhaite collaborer.



DÉVELOPPER UNE SÉRIE

Une fois la série choisie, le projet rentre dans une nouvelle phase, celle du développement. Séverine Jacquet fait remarquer que toutes les séries qui sont développées ne voient pas forcément le jour. Et Tone C. Rønning le confirme. Elle admet avoir eu beaucoup de chance, mais s'agissant de NRK, sur deux séries en développement, seulement une est produite. Christian Wikander rappelle quant à lui que les séries qui sont abandonnées en cours de développement ne disparaissent pas pour autant. Elles peuvent être mises de côté pour une éventuelle future diffusion, voire même connaître une nouvelle vie sur une autre chaîne.

Pour Katrine Vogelsang, le plus difficile, pour un directeur de fiction est de se séparer d'un projet auquel il tient sous prétexte que celui-ci ne correspond pas à la ligne éditoriale de la chaîne. Or, c'est bien souvent la seule solution. « Rien ne sert de se lancer dans le développement d'une série qui ne répondrait pas aux besoins de la chaîne, car on serait alors tenté de modifier la vision originale du créateur au risque de dénaturer le projet ».

Séverine Jacquet évoque ensuite la question des pilotes. Les pilotes sont très utilisés aux États-Unis, beaucoup moins en Europe. Christian Wikander n'y est pas favorable. Cela étant dit, des pilotes peuvent être tournés pour les projets

les plus complexes ; ceux dont le concept est difficilement traduisible dans un scénario écrit. Le pilote permet, dans certains cas, de répondre aux grandes questions posées par la série, de définir un ton.

Will Sharpe, au contraire, y est très favorable. Pour Flowers, un pilote de 30 minutes a été tourné. Ce dispositif a permis de définir l'univers et la signature visuelle de la série. « Le scénario rêvé », précise-t-il, « serait de pouvoir tourner un pilote après que la série a été commandée, mais c'est malheureusement rarement le cas ». Quoi qu'il en soit, les pilotes permettent de rassurer les diffuseurs.

Séverine Jacquet propose d'aborder alors la question des notes de développement ; ces notes qui permettent au diffuseur de communiquer pendant la phase de développement avec le producteur et le scénariste, et d'exprimer son point de vue. Will Sharpe, créateur de Flowers donc, a reçu beaucoup de notes pendant le développement de sa série. Il tient à préciser que la chaîne a toujours soutenu son projet. Lorsqu'il a pitché la série, il a tout de suite compris que Channel 4 était prête à prendre des risques et qu'il allait pouvoir bénéficier d'une grande liberté. Toutefois, en tant qu'auteur, il aime qu'un regard extérieur soit posé sur son travail. Mais pour que les notes de développement soient utiles, il faut s'assurer que tous les partenaires du projet donnent leur avis de la manière la plus honnête possible, sans aucune forme d'autocensure. Pendant le développement, la parole doit être totalement libérée et tous les points de vue doivent pouvoir être exprimés. Il revient ensuite au créateur de s'approprier l'ensemble des commentaires et de trouver les solutions qui s'imposent.

Christian Wikander comprend l'argument développé par Will Sharpe. Cependant, dans le cas des coproductions, le nombre de partenaires peut être très important et la multiplication des voix ou des regards peut entraîner une situation trop confuse et chaotique pour l'auteur. Certes, la discussion doit être aussi ouverte que possible, mais il suggère cependant de nommer un partenaire principal dont le rôle sera de collecter l'ensemble des notes de développement en vue d'arriver à une forme de consensus qui permettra alors à l'ensemble des partenaires de s'exprimer d'une seule voix.

Katherine Vogelsang estime que les notes de développement doivent être les plus concises et concrètes possible. Ces notes doivent, selon elle, se limiter à 5 ou 6 points précis. Ces différents points seront discutés avec le producteur et non pas directement avec l'auteur ou les auteurs. « Le producteur et le diffuseur doivent pouvoir parler d'une voix commune », confirme-t-elle.

Jeppe Gjervig Gram explique pour sa part que chez DR, les seules notes de développement qu'il reçoit sont écrites par le directeur de la fiction. Et encore, ces notes sont systématiquement filtrées par le producteur (considéré comme un co-créateur) avant qu'elles lui soient transmises. Les notes jugées hors de propos sont détruites. Le producteur se permet également d'adoucir certaines des remarques les plus âpres, ce qui, pour le scénariste, est très appréciable.

LES CONCLAVES DES DIFFUSEURS

Le club exclusif des chaînes européennes amorce sa 4ème saison. Initié en 2013, le Conclave réunit des diffuseurs autour d'un déjeuner convivial pour échanger à huis clos sur les enjeux clés du secteur et de leur profession. À cette occasion, une vingtaine de diffuseurs venus de 16 pays confrontent leurs expériences en toute liberté. Depuis 2015, deux types de conclaves sont proposés. La première formule proposait cette année de réfléchir autour de la problématique de la responsabilité : comment les diffuseurs envisagent-ils leur rôle et leurs responsabilités, alors que le secteur de la télévision est en pleine mutation face à l'arrivée de nouveaux acteurs et face aux pressions financières ? Quelle responsabilité également, pour les chaînes privées et publiques, en matière de sujets et contenus ? La deuxième formule, en plus petits groupes, a permis aux diffuseurs de confronter, à partir de cas concrets, les méthodes de travail et « best practices » de chaque pays représenté autour de la table.









INTERVENANTS:

Johanna Bergenstråhle (Suède / TV4 & C more) Marina Blok (Pays-Bas / NTR) Liselott Forsman (Finlande / Yle) Jane Gogan (Irlande / RTÉ) Lasse Greve Alsos (Norvège / NRK) Marie Guillaumond (France / TF1) Séverine Jacquet (Belgique / RTBF) Klaus Lintschinger (Autriche / ORF) Jan Maxa (République Tchèque / Czech TV) Luca Milano (Italie / Rai Fiction) Susanne Müller (Allemagne / ZDF) Bernhard Natschläger (Autriche / ORF) Teresa Paixão (Portugal / RTP2) Izabela Rieben (Suisse / RTS) Tone C. Rønning (Norvège / NRK) Sevda Shishmanova (Bulgarie / BNT) Philipp Steffens (Allemagne / RTL) Mylene Verdurmen (Pays-Bas - The Netherlands / Avrotros) Katrine Vogelsang (Danemark / TV2) Christian Wikander (Suède / SVT) Olivier Wotling (France / Arte)

LES B.A. DE SÉRIE SERIES

PLACE AUX NOUVEAUX TALENTS!

Initié en 2015, « Les B.A. de Série Series » est un format résolument tourné vers les talents émergents. Série Series a proposé aux créateurs européens porteurs de projets de séries de réaliser une bande annonce de moins de 2 minutes pour présenter leur projet. Dix B.A. ont été sélectionnées par Série Series et présentées en ouverture des projections durant le festival, ainsi qu'à l'occasion d'une séance dédiée, au cours de laquelle les créateurs ont pu pitcher leur projet devant des professionnels. Pour les créateurs, « Les B.A de Série Series » représentent une opportunité d'exposer leur projet de série aux 600 professionnels présents sur le festival et de trouver des financements pour aider à concrétiser ou au développement de leurs projets.



BPO, Brigade de Police Ordinaire - France

Présentée par : Philippe Wolczek, Bruno Nazarko (créateurs)

Contact: philwolczek@yahoo.fr

Dr. Illegal - Allemagne

Contact: martin.rohe@filmakademie.de

En Voiture Simone - France

Présentée par : Nicolas Fogliarini (réalisateur), Geoffroy Fighiera (producteur), Lionel Abeillon-Kaplan (producteur)

Contact : nicolas@rr3films.com

Hipster Jesus - Allemagne, Australie

Présentée par : Korbinian Hamberger (créateur)

Contact : korbinian@hamberger.tv

Nuova Era - Italie

Présentée par : Manuele Trullu (créateur), Massimo Casula

(producteur, Zena Film)

Contact : zenafilmsc@gmail.com

Les Princes - France

Présentée par : Sélim Doulain, Marine Ruimi (créateurs)

Contact: s.doulain@gmail.com

Quadras - France

Présentée par: Khourban Cassam Chenaï,

Stanislas Grassian (créateurs) Contact : khourban@hotmail.fr

Rallye, le dernier Raid - France

Présentée par : Hervé Renoh (créateur), Monique Bernard-Beaumet, Guillaume Bernard, Charles Bernard (producteurs,

Adrenaline)

Contact: guillaume.bernard@adrenalineprod.fr

RAPT - France

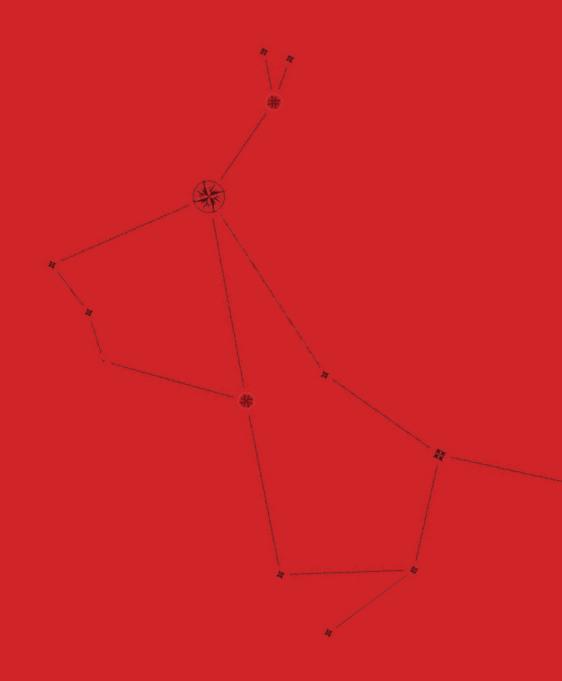
Présentée par : Julien Bresson, Maora Lecoanet (créateurs)

Contact : bresson.julien@gmail.com

Yes No Maybe - Danemark

Présentée par : Mads Rosenkrantz Grage (créateur), Claudia

Saginario (productrice, Good Company Films) Contact : claudia@goodcompanyfilms.com





SOIRÉE D'OUVERTURE

DU MERCREDI 29 JUIN



Le maître de cérémonie, Pierre Zeni, est heureux d'accueillir l'assemblée réunie dans le théâtre de Fontainebleau à l'occasion de cette 5e édition de Série Series, dont il tient à saluer le comité éditorial. L'an dernier, il annoncait fièrement que le festival, devenu « the European Series Summit », contribue à créer « l'Europe des séries ». Or cette année, l'actualité est un peu particulière, le Brexit vient d'être entériné. Inutile de rappeler que l'Angleterre est l'un des grands champions toutes catégories en matière de fictions. Alors Brexit ou non, ne laissons pas la politique mettre un frein à la dynamique qui est en mouvement. Cette année, 26 séries venues des quatre coins de l'Europe, déjà à l'affiche ou en cours de développement, sont à découvrir. Une nouvelle fois, le meilleur des séries européennes attend le grand public, ainsi que des débats qui voient se rencontrer les professionnels du monde de l'audiovisuel, venus partager leurs expériences. Acteurs, auteurs, compositeurs, distributeurs, producteurs, réalisateurs, scénaristes sont à nouveau au rendez-vous à Fontainebleau pour échanger autour de problématiques actuelles et autres sujets de société, pour défendre la création dans un beau concert de nations. L'Europe du Nord est une fois encore bien représentée, et c'est en l'occurrence Valkyrien, la nouvelle série norvégienne, diffusée sur NRK, qu'il a été choisi de projeter ce soir, avant les agapes habituelles au Château pour tous les accrédités.





OLIVIER RABOURDIN, COMÉDIEN

En écho à l'actualité politique précitée, Olivier Rabourdin, à l'affiche de la nouvelle création originale de CANAL+ *Guyane*, donne lecture du texte du metteur en scène, auteur et traducteur allemand Falk Richter, « Je suis l'Europe ».

FRÉDÉRIC VALLETOUX, MAIRE DE FONTAINEBLEAU

« Je ne suis que le Maire de Fontainebleau, mais un maire heureux », déclare Frédéric Valletoux qui accueille la manifestation Série Series avec la plus grande joie pour la 5e année consécutive. Il en remercie tous les organisateurs, à commencer par l'agence Kandimari bien sûr, mais plus généralement tous ceux qui font l'âme de ce beau festival, dont les bénévoles bellifontains. Car il se passe toujours de très belles choses ici, dans cette petite ville historique du bout de l'Ile-de-France, nichée au cœur de la forêt et qui a désormais rendez-vous chaque année avec la création audiovisuelle européenne. Il annonce enfin qu'il compte bien sur une 6° édition l'an prochain, toujours plus brillante.

ISABELLE DE GOURCUFF, ADMINISTRATEUR GENERAL DU CHATEAU DE FONTAINEBLEAU

La ville de Fontainebleau est certes fière d'être le berceau de Série Series, et non moins son château qui, lui aussi, ouvrira à nouveau ses portes aux festivaliers : « La Vraie demeure des Rois, la Maison des Siècles », déclarait Napoléon depuis Sainte-Hélène en 1816, classée au patrimoine mondial de l'UNESCO, quintessence du bon goût français, embellie décennie après décennie par les divers souverains qui s'y sont succédé depuis le 12e siècle : François Premier, Louis XIV, etc. Isabelle de Gourcuff invite tous les accrédités à venir visiter et profiter de ce joyau du patrimoine culturel français et





mondial donc, et plus particulièrement les professionnels de l'audiovisuel à y programmer des tournages, comme ce fut le cas tout récemment avec la série Versailles.

THERESE WAGLE BAZARD, ATTACHÉE CULTURELLE AMBASSADE DE NORVÈGE

Wagle Bazard remercie sincèrement les Therese organisateurs de Série Series d'avoir, cette année encore, mis la Norvège à l'honneur à travers la programmation du festival, et en choisissant notamment de visionner ce soir Valkyrien. Les séries norvégiennes sont de plus en plus regardées et demandées de par le monde : Lilyhammer, Occupied, Témoin sous silence... Chaque épisode de The Heavy Water War a rassemblé, en Norvège, 1,7 million de téléspectateurs, sur 5 millions d'habitants. Cela démontre la qualité croissante de la production, jusque dans les programmes pour la jeunesse qui s'exportent également de mieux en mieux. Thérèse Wagle Bazard souhaite en particulier que des coproductions franconorvégiennes voient le jour, constatant l'engouement, ici, pour le « Nordic Noir » et une certaine forme de narration originale, sûre, en outre, que les mélanges de cultures ne peuvent qu'être enrichissants.

Pour cette soirée d'ouverture, Série Series accueille ensuite sur la scène du théâtre de Fontainebleau toute l'équipe de la série Valkyrien pour la projection du l'er épisode. L'étude de cas correspondante est programmée le lendemain matin.

Les festivaliers sont ensuite conviés à dîner au château.











SOIRÉE ÉVÉNEMENT

DU JEUDI 30 JUIN



UNE SOIRÉE EXCEPTIONNELLE PLACÉE SOUS LE SIGNE DE LA MUSIQUE!

Valérie Pécresse, Présidente de la Région Île-de-France, a ouvert la soirée en réaffirmant le soutien de la Région à Série Series, rappelant l'importance cruciale de la culture pour un territoire et pour ses habitants. L'équipe de la série allemande *Tomorrow I Quit* est ensuite montée sur scène afin d'introduire la projection du premier épisode. L'étude de cas correspondante a eu lieu le lendemain matin.

L'Orchestre National d'Île-de-France, invité d'honneur de Série Series, est ensuite entré en scène pour un concert exceptionnel. Il a interprété les génériques de séries cultes les plus emblématiques lors d'un quizz musical qui a mobilisé la culture de « série addict » du public. En nouant un partenariat de choix avec l'ONDIF, Série Series a encore une fois mis à l'honneur le rôle incontournable de la musique à l'image, à travers un événement festif qui a regroupé les professionnels et le grand public. La soirée s'est poursuivie pour les professionnels avec un grand dîner au Château de Fontainebleau.















SOIRÉE DE CLÔTURE

DU VENDREDI 1^{ER} JUILLET



Pour clore cette 5ème saison, Série Series a eu l'honneur d'accueillir l'équipe de la série britannique Marcella. Le public a découvert sur grand écran le premier épisode de la série, diffusée sur ITV et Netflix. Nicola Larder (co-créatrice et productrice), Charles Martin (réalisateur), Ray Panthaki et Nicholas Pinnock (acteurs), ainsi que Max Gottlieb (production designer) ont ensuite répondu aux questions de Pierre Zéni autour de cette belle série sombre et intrigante. Le cocktail et la soirée endiablée qui ont suivi ont terminé en beauté cette édition!

Les trois soirées de Série Series ont été présentées avec talent par Pierre Zéni, journaliste.

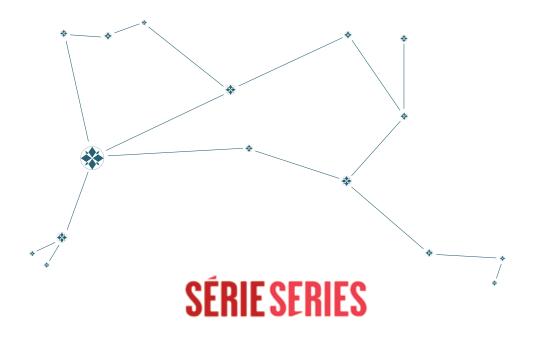






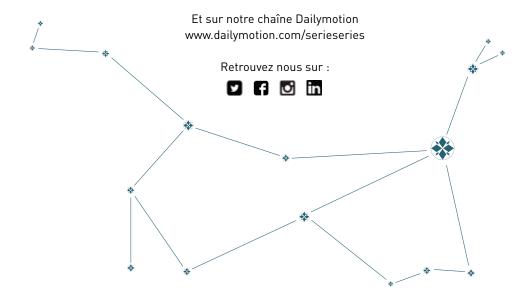






REPLAY SÉRIE SERIES

L'intégralité des études de cas est visionnable sur www.serieseries.fr (Galeries / Vidéos)



Actes réalisés par



Édition, rédaction, multimédia

5 rue Barbette 75003 Paris

T: 01 44 54 55 11 F: 01 44 54 55 15

onciale@onciale.fr Guillaume Neel et Xavier Durand

Photos Série Series 2016 : © Sylvain Bardin et Philippe Cabaret

Série Series remercie chaleureusement l'ensemble des intervenants, modérateurs, participants, bénévoles, équipes de séries et tous ses partenaires.





























































Kandimari 61 rue Danton 92300 Levallois-Perret France

T:+33 9 52 10 56 08 contact@kandimari.com www.kandimari.com

Contact :

Marie Barraco, déléguée générale – marie@kandimari.com

www.serieseries.fr