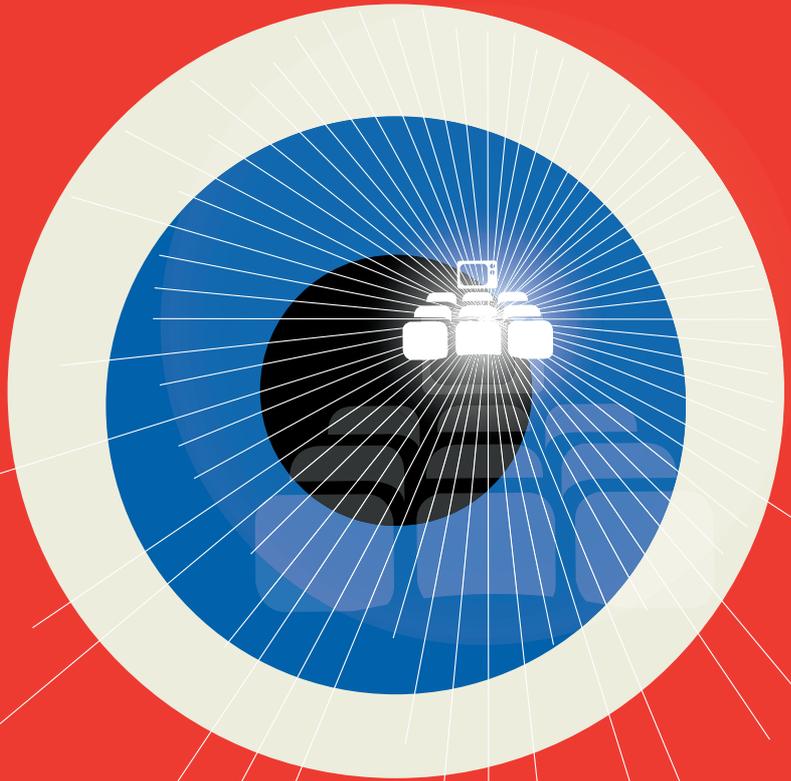


ACTES



SÉRIE SERIES

**THE EUROPEAN SERIES SUMMIT
FONTAINEBLEAU - ÎLE-DE-FRANCE**

SAISON 8

1 > 3

JUILLET

2019

LA CRÉATION AU POUVOIR !

Pilier de l'identité de Série Series, ce mantra a guidé une 8^e édition enthousiasmante qui a réuni 700 créateurs et décideurs européens.

Pendant trois journées, nous avons invité les participants à questionner la notion de pouvoir. À l'écran comme dans les coulisses, les jeux de pouvoir s'immiscent partout, et sont pourtant peu décryptés. Dans un secteur en pleine ébullition, les lieux de pouvoir se démultiplient et s'entrechoquent. Mais au fond, qu'est-ce qui constitue aujourd'hui le cœur du pouvoir : est-ce le talent, l'argent, l'audience ? Qui tient les rênes de la production de séries : les créateurs, les financeurs, le public ? Dans ces Actes, au fil des analyses et récits de nos intervenants, nous espérons vous proposer des éléments de réflexion, si ce n'est de réponse.

Créateurs, producteurs, diffuseurs : les 120 intervenants de cette édition ont porté haut les couleurs d'une création européenne audacieuse, innovante et consciente de la nécessité pour le secteur d'être à l'écoute non seulement de son public, mais des sociétés dans lesquelles elle s'inscrit. Faire de la fiction un lieu de réflexion, d'inclusion, mais aussi de déploiement des imaginaires collectifs, est un enjeu qui nous semble fondamental et autour duquel oeuvrent de nombreux professionnels.

Au fil des trois jours, nous avons mis en lumière le parcours de personnalités dont le regard et l'engagement nous touchent particulièrement. Le dialogue et l'échange sont l'ADN de Série Series et nous sommes cette année fiers d'avoir fait naître des discussions croisées particulièrement riches ; pour n'en citer qu'une, la masterclass de Sally Wainwright, qui a partagé son expérience et sa vision avec un autre grand nom de la télévision britannique, Jed Mercurio. À travers ces Actes, nous souhaitons transmettre l'essence de ces échanges, les mettre en perspective et les ouvrir à tous.

Pour la première fois, cette année, nous avons également eu l'envie d'élargir les horizons et de vous proposer en ouverture de cet ouvrage un « livre blanc », conçu comme un jeu de piste autour du thème du pouvoir, à travers les points de vue qui se sont dégagés au fil des 8 éditions et les (r)évolutions dont Série Series a été le témoin.

Nous espérons que cette balade au cœur de la création européenne vous sera inspirante et avons hâte de vous retrouver pour la 9^e saison de Série Series, du 30 juin au 2 juillet 2020 à Fontainebleau, en Île-de-France.

MARIE BARRACO, Déléguée Générale,
avec LE COMITÉ ÉDITORIAL DE SÉRIE SERIES



SOMMAIRE

LA CRÉATION AU POUVOIR ! 3

LA PAROLE AUX TALENTS 11

SALLY WAINWRIGHT <small>MASTERCLASS</small>	12
VEERLE BAETENS <small>MASTERCLASS</small>	17
NICCOLÒ AMMANITI <small>MASTERCLASS</small>	20
ISOBEL WALLER-BRIDGE <small>MASTERCLASS</small>	24
MARIA KYRIACOU <small>MASTERCLASS</small>	28
SIMON CORNWELL <small>MASTERCLASS</small>	30
WALTER IUZZOLINO <small>ONE VISION</small>	33
DOV ALFON <small>ONE VISION</small>	36
JONATHAN GOTTSCHALL <small>ONE VISION</small>	40

UN MONDE EN MUTATION 43

LES MATINS D'AMPERE ANALYSIS	44
FOCUS FRANCE TÉLÉVISIONS ET DR	48
DÉBAT SACD	54
LES PERFORMANCES DE LA FICTION EN EUROPE EN 2018	58

LES SÉRIES DÉCRYPTÉES 61

WHEN THE DUST SETTLES	62
DARK MONEY	64
FLOODLAND	66
HIDE AND SEEK	68
45 REVOLUCIONES	70
HAPPILY NEVER AFTER	72
BACK TO LIFE	74
POLICHINELLES	76
LES WORKS IN PROGRESS	78
NOUVEAUX PROJETS, NOUVEAUX TALENTS	79
LA MINUTE PITCH	79

LA CRÉATION AU POUVOIR !

LA CRÉATION AU POUVOIR

SÉRIE SERIES LIVRE BLANC 2012-2019

LA CRÉATION AU POUVOIR, ce mot d'ordre qui est désormais celui de Série Series est aussi une revendication. Donnons le pouvoir à la création et aux créateurs, pour que la fiction soit un lieu d'invention d'un futur vivable et désirable. C'est en veillant à l'équilibre de l'écosystème que l'on verra prospérer une fiction européenne forte, dynamique, plurielle, originale, inclusive...

Pour cette 8e édition de Série Series, les participants ont été invités à questionner la notion de pouvoir ; un thème au centre des intrigues d'un très grand nombre de séries, mais qui est pourtant rarement abordé lorsque l'on évoque l'acte créatif à proprement parler. Or, les jeux de pouvoir s'immiscent dans toutes les strates du monde des séries.

On peut « avoir le pouvoir sur » ou « avoir le pouvoir de ». Dans un cas, on souligne une forme d'autorité, de domination sur un ou des individus ; dans l'autre, le pouvoir est défini comme la capacité de faire, de réaliser quelque chose, de créer. Évidemment, ces notions s'entremêlent et se fertilisent réciproquement. Au fil des années et des échanges, Série Series a contribué à faire émerger une cartographie des « lieux de pouvoir » dans le monde des séries, mais aussi à identifier les ingrédients indispensables à l'éclosion des talents et l'émergence d'œuvres fortes.

Depuis sa première édition, Série Series réunit à Fontainebleau toutes les parties prenantes de la création. Véritable laboratoire, ces trois journées contribuent à ce que s'intensifient les échanges et s'affinent les pratiques, et permet chaque année d'éclairer les signes avant-coureurs, voire de prédire les tendances qui feront vibrer demain.

La création de séries n'est pas solitaire, elle implique la rencontre de nombreux acteurs et la coopération au sein d'un système complexe, reposant sur une subtile alchimie entre les scénaristes, les producteurs, les réalisateurs, les acteurs, les diffuseurs, pour ne citer qu'eux. Série Series met en lumière, et en mouvement, cet écosystème.

À la question « qui détient aujourd'hui le pouvoir dans la création », Maria Kyriacou proposait une réponse claire, lors de sa masterclass : « *Le pouvoir est partagé, éparpillé. Personne ne le détient à lui seul. Et lorsqu'on interroge les différents acteurs de la création, ils estiment tous ne pas l'avoir.* »

« BULLE DES SÉRIES » : LE TRIOMPHE DES NOUVEAUX ACTEURS ?

Le monde des séries change, et les cartes sont redistribuées par le récent phénomène que beaucoup désignent comme la « bulle des séries » : une abondance (surabondance ?) de contenus - avec des séries toujours plus nombreuses et un public toujours plus avide de nouvelles œuvres - nourrie par l'arrivée de nouveaux acteurs qui contribuent à entretenir cette frénésie.

L'arrivée des grandes plateformes de streaming a bouleversé la donne en Europe et dans le monde. Si les acteurs de la SVoD ont un jour été de simples compléments à la télévision linéaire classique, ils sont désormais aussi des moteurs de l'industrie audiovisuelle. D'ailleurs, on ne s'y trompe pas. Depuis la première édition de Série Series, Netflix est au cœur des débats. Année après année, l'événement est le témoin des peurs et espérances que Netflix et les nouvelles plateformes éveillent, car ces acteurs ont toujours suscité des sentiments contradictoires, oscillant entre la défiance et la déférence.

En 2014, année de l'arrivée tonitruante de Netflix sur le marché français, son pouvoir, ses ambitions et ses pratiques font peur. Pascal Rogard, directeur général de la SACD, dénonçait, à l'occasion d'une table ronde organisée par l'APA, la concurrence déloyale de Netflix, la plateforme et ses consorts échappant aux nombreuses contraintes réglementaires et taxes auxquelles les opérateurs nationaux sont assujettis. Le combat entre les chaînes traditionnelles et les plateformes était totalement inégal.

Netflix représentait alors une menace, d'autant plus que son arrivée sur le marché, annoncée pourtant depuis 2008, semblait n'avoir pas été anticipée par les professionnels, et les pouvoirs publics. « *Nous avons ignoré le futur, et nous le payons cher !* », tonnait Bénédicte Lesage, productrice. La tendance



était clairement au pessimisme et Netflix, n'ayant alors produit que deux séries, n'était pas vu comme un vivier d'opportunités créatives. Netflix comme Amazon ont d'abord axé leur stratégie sur l'achat de contenus, le temps d'analyser le comportement de leurs utilisateurs pour se lancer dans la production de contenus originaux.

Depuis, les enjeux ont évolué. La SVOD a conquis le marché mondial. Une étude Médiamétrie publiée en octobre 2019 affirmait que 17,3 millions de Français avaient regardé au moins un programme sur une plateforme SVoD au cours de l'année écoulée et notait le fort taux de satisfaction des utilisateurs vis-à-vis de leur plateforme.

Au fil des éditions, plusieurs voix ont souligné les nouvelles opportunités que les plateformes offraient à la création et à son développement. En 2016, lors d'une discussion intitulée « *Identités culturelles et marché international* », Vincent Leclercq, directeur de l'audiovisuel au CNC, rappelait que si les nouveaux opérateurs remettaient sérieusement en question le modèle de production tel qu'il a été fondé, notamment en France, ces 25 dernières années, ils offraient en parallèle « *de nouvelles opportunités de produire et donc de vendre, opportunités qui sont très difficiles à refuser dans les conditions actuelles* ». L'année suivante, à l'occasion du premier Café séries, Anne Landois, scénariste, rappelait que Netflix avait « *un discours atypique qu'aucun des grands diffuseurs français ne tient aujourd'hui* ». « *Sa stratégie* » ajoutait-elle, « *consiste à développer les séries que les autres chaînes refusent de produire. Netflix mise uniquement sur les auteurs et l'originalité.* »

Aujourd'hui, l'influence de Netflix sur la création est acquise, et acceptée, du fait des opportunités qu'ouvrent

ses ambitions considérables en matière de création originale. Les chiffres présentés cette année par Guy Bisson (Ampere Analysis) donnent le vertige. Netflix a annoncé la mise en production de plus de 234 nouvelles séries (soit 3 fois le volume prévu par les grands networks américains et 4 fois le volume des autres services de SVOD régionaux). En 2019, la plateforme annonçait consacrer un budget de 15 milliards de dollars à la création de contenus. Son appétit pour les contenus originaux, notamment européens, semble insatiable.

Cette aubaine pour les créateurs et producteurs peut s'expliquer par plusieurs facteurs. Avec l'arrivée sur le marché du streaming des nouvelles plateformes des grands conglomérats du divertissement (Warner et Disney), Netflix et Amazon risquent de se voir dépouillés progressivement d'une partie de leurs contenus sous licence, et doivent donc nourrir leur catalogue de contenus originaux. Par ailleurs, le Parlement européen a approuvé de nouvelles réglementations visant à imposer un quota de 30 % de contenu « européen » aux services de streaming ; en France, Netflix devra ainsi, pour se conformer aux nouvelles obligations, ajouter plus de 3 000 heures de contenus européens à son catalogue.

Le pouvoir des plateformes change le paysage audiovisuel, révolutionnant les usages et entraînant une croissance exponentielle de l'offre et des budgets de production. La quantité de contenus originaux produite est immense, mais qu'en est-il de la nature même des séries ? Dans la « bulle des séries », se pourrait-il que le mieux soit l'ennemi du bien ?

L'ARGENT, MEILLEUR ENNEMI DE LA CRÉATIVITÉ ?

L'enthousiasme du secteur mérite peut-être d'être nuancé si l'on considère la création sérielle sous un



angle culturel. La tendance est aujourd'hui à l'explosion des coûts ; mais pour Walter Iuzzolino, fondateur de la plateforme Walter Presents (dédiée aux fictions non anglophones), les investissements massifs dans les contenus originaux cachent une réalité beaucoup moins heureuse : une uniformisation des séries proposées au public, voire un nivellement par le bas de leur valeur culturelle.

Comme le souligne Walter Iuzzolino, le marché, porté par les plateformes SVoD, est inondé de séries coûteuses, dites « premium ». Mais ce terme, largement galvaudé aujourd'hui, masque souvent un cruel manque d'originalité. Paradoxalement, la croissance exponentielle du nombre de séries sur le marché n'aboutit pas à une véritable diversité de l'offre, mais plutôt à une forme d'homogénéisation des contenus. Décryptant les relations complexes entre l'argent et la création, Walter Iuzzolino constate que les gros budgets, allant de pair avec une aversion au risque, ne favorisent pas toujours la créativité et l'innovation, bien au contraire.

Guy Bisson a démontré cette année dans sa présentation sur les stratégies de programmation des GAFAN (Google, Apple, Facebook, Amazon et Netflix) que si les contenus originaux proposés par Netflix sont très populaires, leur cycle de vie est très court. En effet, l'intérêt des spectateurs est très fort pendant trois semaines puis s'étiolle rapidement et inexorablement (et on n'y revient plus). Netflix a ainsi inventé une sorte de fast-food de luxe, composé de séries « premium » vite consommées (la plateforme a généralisé le *binge watching* en diffusant tous les épisodes d'une série en une seule fois) et vite oubliées.

C'est la raison pour laquelle Walter Iuzzolino propose de nouveaux critères pour évaluer la qualité d'un programme : la réputation acquise, la capacité à influencer voire à changer les goûts des spectateurs et

les répercussions sur le marché audiovisuel dans son ensemble.

Série Series a contribué à prouver, depuis sa première édition, que la qualité d'une série n'est pas proportionnelle à son budget. Lorsque l'équipe de *Real Humans* est venue présenter en avant-première sa série en 2012, l'assistance a eu le plus grand mal à croire que le budget d'un épisode était inférieur à 1 million d'euros ! Les pays scandinaves ont d'ailleurs souvent su faire d'un désavantage – le manque d'argent – une formule gagnante. Les contraintes liées au financement les ont poussés à inventer de nouvelles stratégies, à collaborer et par conséquent à... partager le pouvoir. Depuis les années 1990, les Scandinaves ont ainsi développé les coproductions entre leurs différents marchés afin de se soutenir financièrement et de créer des programmes ambitieux.

À CHAQUE DIFFUSEUR SA PLACE... ET SES RESPONSABILITÉS

En 2018, lors de la septième édition de Série Series, Walter Iuzzolino avait secoué l'assistance en exhortant les diffuseurs européens à modifier leur politique de programmation et à inventer de nouvelles stratégies dont le principal objectif ne serait plus l'audience de masse, mais une forme de pertinence culturelle. « *Les grandes chaînes doivent changer leur fusil d'épaule et comprendre, une fois pour toutes, que les possibilités offertes par le numérique ont fait éclater le système de flux linéaire de la diffusion. Elles doivent se faire à l'idée qu'elles ne seront plus capables d'attirer cinq millions de téléspectateurs le mercredi soir en prime time ; cette bataille est perdue d'avance.* »

Bien qu'ils cohabitent désormais sur les mêmes territoires et chez les mêmes publics, les diffuseurs traditionnels européens ne jouent pas sur le même terrain que les plateformes internationales en termes de moyens et

d'audiences. Face au pouvoir de ces mastodontes, qui s'imposent auprès d'un public de plus en plus large, ils doivent se différencier pour exister.

Au fil des éditions, à travers le Conclave des diffuseurs ou le partenariat avec l'Union européenne de radiodiffusion, Série Series est devenu un rendez-vous essentiel pour les diffuseurs publics, qui profitent de cet espace d'échange pour réfléchir ensemble à leur place dans l'écosystème, mais aussi à leurs missions de service public. Car c'est là une différence fondamentale, et naturelle, par rapport à leurs concurrents commerciaux : les diffuseurs publics ont de grandes responsabilités vis-à-vis de la société. Chaque année, les responsables de la fiction des chaînes européennes soulignent ainsi au cours des échanges leur devoir de représenter la société dans toute sa diversité et de proposer au public des contenus fédérateurs, mais aussi exigeants, à même de susciter une réflexion collective et un véritable dialogue. Tone C. Rønning, chargée de programmes pour NRK (Norvège), affirmait même au cours de sa tribune inspirante en 2016, que la télévision publique doit contribuer à renforcer la démocratie. « Les contenus audiovisuels sont un bien commun et doivent s'adresser à toutes les couches de la société », martelait-elle.

Cette année, lors du focus sur le diffuseur public danois DR, Christian Rank a abondé en ce sens, soulignant le devoir pour les chaînes de service public de proposer des contenus uniques, mais aussi le pouvoir de la fiction pour parler à la société. « La dernière chose dont le monde a besoin est une série TV de plus. Mais ce dont le monde a besoin, c'est d'excellents récits, qui nourrissent et questionnent notre vision de nous-mêmes et des autres. La première obligation de DR, en tant que diffuseur public, est de raconter ces histoires qui reflètent notre société, reflètent l'autre, celui qui est à côté de nous, et nous font voir à travers ses yeux. Et cela, la fiction, lorsqu'elle est de qualité, le permet. »

Si les diffuseurs publics ont un grand rôle à jouer vis-à-vis de la société, ils sont également des moteurs pour l'écosystème local. L'exemple de la RTBF est à ce titre éloquent. Alors que la Belgique francophone a suivi une tradition de coproduction et diffusion de fictions françaises, ces dernières années, le diffuseur et les pouvoirs publics ont uni leurs forces pour donner une nouvelle impulsion au secteur audiovisuel en favorisant le développement de séries originales locales stimulant la création et l'émergence de talents belges. Ainsi, le Fonds de soutien RTBF-Fédération Wallonie Bruxelles finance un certain nombre d'œuvres belges, tandis que l'Atelier du fonds propose un véritable accompagnement aux équipes tout au long du processus créatif. C'est ainsi qu'ont émergé des séries locales de qualité comme *Ennemi public*, *La Trêve* ou *Unité 42* qui ont conquis le public aussi bien local qu'international.

Derrière les jeux de pouvoir à l'œuvre dans l'industrie audiovisuelle, se cachent des enjeux forts de diversité, d'accessibilité et de représentativité culturelle.

LE PARTAGE DU POUVOIR : DIFFICILE DE S'Y RÉSOUDRE

La bulle des séries profite aujourd'hui essentiellement aux créateurs et auteurs déjà établis. Ces derniers emportent la plus grosse part du gâteau ; et l'émergence des nouveaux talents pose question. Les plateformes se sont lancées dans une véritable chasse aux talents établis, les attirant au travers de contrats d'exclusivité sur quatre ou cinq ans ; on pense notamment à Phoebe Waller-Bridge (*Fleabag*, *Killing Eve*), Ryan Murphy (*American Horror Story*, *Nip/Tuck*, *Glee*), Shonda Rhimes (*Grey's Anatomy*, *Scandal*) et bien d'autres.

L'aversion pour le risque représente une véritable barrière pour les jeunes talents. Faire confiance à un auteur débutant, ou qui n'a pas encore acquis une grande notoriété, constitue en soi une prise de risque que les diffuseurs préfèrent éviter en misant sur les talents les plus établis sur le marché. La créativité n'est certes pas l'apanage des jeunes auteurs, mais ils apportent, bien souvent, un vent de fraîcheur, une autre forme de créativité, quoi qu'il en soit, un renouveau.

L'émergence de nouvelles générations de créateurs est un enjeu majeur pour la pérennité du secteur. Certains ont pris le sujet à bras le corps à travers des initiatives innovantes. Lors de la septième édition de Série Series, Anne Edyvean est venue présenter la BBC Writersroom, une structure interne à la chaîne ayant notamment pour mission de découvrir, former et accompagner les scénaristes débutants. Après un processus de sélection particulièrement rigoureux, les candidats retenus suivent une formation de six mois, au cours de laquelle ils développent leurs compétences, mais aussi leur connaissance du secteur et leur réseau. En Italie, la Rai a développé au sein de l'école de journalisme de Pérouse une formation de scénariste, dans laquelle elle est directement impliquée puisqu'elle accompagne les étudiants dans le développement d'une série destinée à l'antenne. Un projet ambitieux né dans ce cadre, et désormais coproduit avec France Télévisions via l'Alliance, a été présenté lors de Série Series 2018 : *Survivors*. En République tchèque, la chaîne publique Czech TV s'est associée avec une école de cinéma pour permettre aux élèves de réaliser un pilote en conditions réelles ; la chaîne a tellement apprécié l'un des projets, *The Lynching* (série également présentée à Série Series 2018), qu'une saison entière a été produite, et diffusée sur Arte en France.

Dans le cadre de ces deux dernières initiatives, les auteurs débutants ont été appuyés par des scénaristes

confirmés qui ont apporté au projet leur expérience. Les collaborations entre différentes générations d'auteurs, encore rares en Europe, sont devenues monnaie courante aux États-Unis, au sein des *writers' rooms*, ateliers d'écriture collective, permettant une formation efficace. Ainsi, en 2014, deux jeunes scénaristes françaises devenues depuis des créatrices reconnues, Marie Roussin et Audrey Fouché, racontaient à Fontainebleau leur riche expérience au sein de la *writers' room* de la série *Borgia*, chapeauté par le showrunner Tom Fontana.

La transmission est l'un des enjeux clés pour toute la chaîne de la création audiovisuelle européenne ; un enjeu qui sera au cœur des discussions de la prochaine édition...

POUVOIR AU FÉMININ ET VISIBILITÉ DES DIVERSITÉS

La fiction a besoin de nouvelles voix, mais aussi de voix féminines. Le pouvoir est, dans l'audiovisuel comme ailleurs, trop souvent affaire d'hommes. La SACD publie depuis 2012, un état des lieux annuel sur la place des femmes dans le secteur culturel en France qui comptabilise le nombre d'œuvres de femmes programmées dans le spectacle vivant, l'audiovisuel et le cinéma. Les résultats sont peu reluisants. Le secteur audiovisuel n'est pas le plus inégalitaire, mais la présence des femmes y demeure encore très faible. Si la situation des scénaristes progresse – entre 2012 et 2014, 35 % des fictions TV étaient écrites par des femmes – celle des réalisatrices ne s'améliore guère. En effet, elles demeurent encore largement en dessous du seuil d'invisibilité de 33 % (en dessous de cette proportion dans un emploi, les femmes sont invisibles). Et la situation pour les compositrices est encore plus alarmante. La situation n'est d'ailleurs pas meilleure ailleurs. En Grande-Bretagne, les chiffres publiés par la Directors' Guild of Great Britain sont aussi alarmants. Les femmes scénaristes ou réalisatrices sont largement minoritaires. En France, les pouvoirs publics et les festivals de cinéma ont fait un pas en avant pour favoriser la mise en lumière des femmes devant et derrière la caméra en créant le Collectif 50/50 oeuvrant pour une meilleure représentativité.

Pour sa huitième édition, Série Series a eu à cœur de donner la parole aux femmes et a eu le privilège de proposer des masterclasses approfondies de la scénariste et réalisatrice Sally Wainwright, la compositrice Isobel Waller-Bridge, l'actrice Veerle Baetens ainsi que Maria Kyriacou, présidente de l'international pour ITV Studios ; toutes, artistes ou expertes reconnues internationalement. De nombreuses séries portées par des femmes ont été présentées dans la sélection.

Lors du Café séries consacré à la place des femmes dans les séries télévisées, Anne Landois rappelait que, pendant des décennies, « *les héroïnes télévisuelles étaient monolithiques et parfaites. La représentation des femmes ne laissait aucune place aux aspérités et l'ambiguïté était bannie des séries* ». Veerle Baetens fait aujourd'hui le même constat. C'est l'une des raisons pour lesquelles elle a décidé d'agir en se lançant dans l'écriture. Elle a ainsi coécrit, avec Malin-Sarah Gozin et Christophe Dirickx, le scénario de *Tabula Rasa*, thriller fantastique dont elle tient le premier rôle. Les femmes que l'on voit à l'écran sont irréelles ; trop parfaites, elles ne ressemblent à personne. En participant à l'écriture des personnages qu'elle incarne, en apportant son regard de femme, Veerle Baetens est assurée de pouvoir incarner des femmes complexes, avec des failles ; en d'autres mots : des femmes normales. Lorsqu'elle a présenté cette année *Happily Never After*, une série dont elle est à la fois la scénariste, la réalisatrice, la productrice et l'actrice principale, Nanna Kristín Magnúsdóttir a expliqué avoir, elle aussi, voulu créer une femme ordinaire, vraie et faillible ; et ce, en opposition à la fois à ces personnages de femmes lisses et soumises, et aux héroïnes fortes et glaciales qui envahissent nos écrans. Son travail de déconstruction des clichés a concerné non seulement le personnage principal, Karen, mais aussi tous les personnages secondaires, en particulier la maîtresse du mari de Karen, loin des archétypes.

Les séries ont progressé dans le domaine de la représentation des femmes. Depuis une décennie, elles s'efforcent de mettre en scène des personnages plus divers et réalistes. On peut citer quelques séries récentes comme *Fleabag* au Royaume-Uni, *Girls* aux États-Unis, *Engrenages* en France, *Rita* au Danemark. Saluons le travail précieux d'une autrice comme Sally Wainwright qui, avec *Happy Valley* ou *Gentleman Jack*, a su composer des personnages de femmes magnifiques, et qui plus est, des personnages de femmes mûres. Car, une fois passé 50 ans, les personnages féminins ont tendance à disparaître des écrans. L'AAFA (Actrices et Acteurs de France Associés) mène sur ce plan un combat acharné, dénonçant le « tunnel de la comédienne de plus de 50 ans ». Comme elle le souligne, alors qu'une Française majeure sur deux a plus de 50 ans, les actrices se volatilisent des écrans dès qu'elles atteignent cet âge, en pleine maturité professionnelle pourtant, pour réapparaître au compte-goutte autour des 65 ans, dans des rôles de grands-mères. Ainsi, la moitié de la population féminine majeure ne se voit représentée ni à la télévision, ni au cinéma !

Peut-être d'ailleurs le temps est-il venu pour la télévision de s'interroger réellement sur la représentation qui est faite sur ses écrans de la diversité socio-culturelle. En France, le CSA publie annuellement un « baromètre de la diversité », qui prend en compte la représentation

dans les programmes de divers aspects socio-culturels : catégorie socio-professionnelle, genre, origine perçue, handicap, âge et précarité. Décortiquant plus de 700 fictions, le baromètre 2018 donnait quelques chiffres éloquentes. Dans les fictions diffusées en France, la proportion de personnages perçus comme « non-blancs » est de 20 %, et elle tombe à 10 % si l'on prend uniquement en compte les fictions françaises et que l'on exclut France Ô (chaîne des Outre-mer). Les personnes de plus de 50 ans ne représentent que 18 % des personnages de fiction, alors qu'un tiers des Français a en réalité plus de 50 ans.

La représentation de la diversité est désormais un défi majeur pour les chaînes, notamment publiques. La BBC fait office d'exemple en la matière et a mis en œuvre un ambitieux programme sur 5 ans, qui vise aussi bien à accroître la diversité et la parité au sein des équipes qu'à s'assurer que « les contenus commissionnés proposent une représentation pertinente et un portrait authentique de l'ensemble de la société britannique ». Égalité femmes-hommes, inclusion des personnes handicapées, visibilité des cultures LGBT+, diversité ethnique et socio-économique... À travers de multiples chartes et initiatives, ce programme vise à favoriser la représentativité et l'équité dans tous leurs aspects.

Ailleurs, d'autres initiatives fleurissent pour favoriser l'apparition de personnages différents, et l'évolution des représentations. En 2016, Marianne Furevold, productrice pour la NRK, présentait lors de Série Series, pour la première fois hors de Norvège, la série *Skam* (« honte » en norvégien), dont l'objectif était double : reconquérir « les jeunes femmes de 16 ans » et offrir une représentation de la diversité culturelle de la Norvège d'aujourd'hui. La série propose un personnage atypique, absent jusque-là des écrans scandinaves : celui de Sara, une jeune Musulmane. Alors que les médias norvégiens avaient tendance à représenter les femmes musulmanes comme des simples victimes de la tyrannie des hommes,

Sara est une jeune femme forte et intelligente. Elle porte le voile par choix ; elle croit en elle-même et en sa religion. *Skam* a visé juste, c'est devenu entre-temps un véritable phénomène international, et elle connaît désormais des remakes dans plus de 10 pays.

En 2017, la productrice Barbara Emile rappelait lors d'une session « One Vision » sur le courage l'importance de raconter des histoires différentes, de renouveler les récits, de parler à d'autres publics et d'élargir les horizons ; et combien il est nécessaire, pour ce faire, de dépasser les barrières, d'accueillir de nouvelles voix, qu'importe la prise de risque que cela implique.

LE POUVOIR DE CHANGER LE MONDE

Pour Jonathan Gottschall, auteur et chercheur, la fiction a le pouvoir de nous extraire du chaos qui nous entoure. *L'homo fictus* (terme qu'il préfère à celui d'homo sapiens) a besoin d'histoires ; il a besoin de les inventer et de les entendre. Mais c'est surtout l'impact des histoires et leur effet empathique qu'il analyse. Jonathan Gottschall propose d'intégrer davantage les conteurs d'histoires à la société, car ils ont le pouvoir, pour le meilleur et pour le pire, de changer les perceptions, les mentalités, d'ouvrir à la différence, de changer le monde. Les auteurs de nos histoires sont en fait les auteurs de notre futur. Jonathan Gottschall leur suggère ainsi d'en écrire un qui soit vivable, qui soit beau.

Les fictions, notamment les séries, ont le pouvoir de modifier nos représentations – celles qu'on se fait du monde qui nous entoure et des êtres humains qui le composent – et nos comportements. Une sitcom comme *Will & Grace* a contribué à changer le point de vue de nombreux spectateurs vis-à-vis de l'homosexualité (on parle de « l'effet *Will & Grace* »). À rebours, les fictions se font le reflet des sociétés dans lesquelles elles naissent et de l'évolution des mentalités. Ainsi, Sally Wainwright est convaincue qu'elle n'aurait jamais



Peter Kosminsky

pu écrire une série comme *Gentleman Jack* si le regard porté sur l'homosexualité n'avait pas évolué. Le projet avait d'ailleurs été refusé il y a plusieurs années, mais Sally Wainwright a retenté sa chance, pensant qu'il serait aujourd'hui plus en adéquation avec les mentalités. En abordant, sans tabou, la vie d'Anne Lister (riche propriétaire terrienne de l'Angleterre du XIXe siècle, « *business woman* » impitoyable, sportive accomplie et homosexuelle revendiquée), elle permet de faire avancer davantage encore la représentation de l'homosexualité.

Sally Wainwright a été à bonne école puisqu'elle a construit, en partie, sa carrière au sein de la BBC. Nombreux sont les intervenants qui, au gré des éditions de Série Series, ont chanté les louanges de la télévision publique britannique et de son audace. Il est vrai que la BBC n'a eu de cesse de dénoncer, sans tabou, les dysfonctionnements du système politique et social en Grande-Bretagne, en particulier grâce à des auteurs de fiction engagés comme Peter Kosminsky, invité de Série Series 2018. Chacune de ses œuvres est profondément politique, ancrée dans le réel et, bien souvent, dans les conflits géopolitiques qui structurent notre monde. Nourries par un travail de recherche approfondi, mené « sans idées préconçues », ces œuvres, comme *Le Serment* sur le conflit israélo-palestinien ou *The State* sur les nouvelles recrues de l'État islamique, prennent des risques, alimentent le débat, sans peur de la polémique. Car, soulignait Peter Kosminsky, la fiction est l'outil le plus puissant pour toucher un large public et l'inciter à réfléchir à des questions difficiles. Fervent militant de la défense des médias publics, il affirmait ainsi le rôle fondamental de la BBC dans le système démocratique, en tant que véritable contre-pouvoir.

En 2017, le festival recevait Ruth Caleb, immense productrice qui a longtemps travaillé pour la BBC, responsable de certaines de fictions les plus engagées qu'il a été donné de voir à la télévision. Aucun sujet ne lui fait peur. Il y a 20 ans, elle produisait *Care*, un téléfilm douloureux, basé sur des faits réels. Ruth Caleb avait lu l'histoire d'un agent de police ayant attaqué en justice les journaux locaux pour diffamation après avoir

été accusé de viol sur mineur. Le policier avait obtenu gain de cause et la cour de justice avait ordonné que la somme de 500 000 livres sterling lui soit versée. Six mois après le verdict, un jeune homme, une des victimes ayant témoigné lors du procès, s'était donné la mort. Inspiré de cette histoire, transposée dans un centre d'accueil pour mineurs tenu par des religieux, le film a été suivi par 6 millions de téléspectateurs. Ruth Caleb a reçu, peu après la diffusion, des témoignages de personnes ayant été victimes de viols dans leur enfance. La fiction les avait aidés à libérer leur parole. 16 ans après la diffusion de *Care* (et en partie grâce à l'écho que l'œuvre avait donné à l'affaire) le policier a été traduit en justice pour les faits qu'il avait commis quarante ans auparavant. La cour l'a reconnu coupable de viol sur mineurs et il a été incarcéré. Une fiction comme *Care* est, en cela, une œuvre d'utilité publique.

Une preuve, s'il en faut, que **la création a le pouvoir de changer le monde.**

Série Series a montré, au fil des saisons, que la création est un pouvoir, et qu'elle a au moins celui de divertir, d'informer, d'éveiller, de passionner. La fiction reste un formidable vecteur culturel. Les séries, aujourd'hui plébiscitées par tous, ont conquis le monde, s'épanouissant sur tous les écrans, elles ont le pouvoir de nous captiver, de provoquer des émotions, en entrant dans nos vies, en élargissant nos horizons et nos expériences... elles nous changent.

Et si certains s'interrogent sur la légitimité du pouvoir de la création – Faut-il lui donner ? Doit-elle le prendre ? – il est vraisemblable que la création a en fait toujours été au pouvoir, qu'elle a toujours été le meilleur moyen de partager les messages et les émotions, le meilleur moyen de se libérer (temporairement ou plus largement) du joug du quotidien, le moyen de fonder une communauté et de construire un avenir commun... Les créateurs ont trouvé, avec la série télé, un média d'une puissance inégalée, un porte-voix fabuleux, un art nouveau, un genre que Dov Alfon qualifie – vraisemblablement avec raison – « *d'art du XXIe siècle* ».

LA PAROLE AUX TALENTS

Merci à tous les intervenants et participants qui ont, cette année encore, nourri des échanges passionnants et contribué à écrire l'histoire de la fiction européenne. La création au pouvoir !

SALLY WAINWRIGHT MASTERCLASS

ÉCRIRE POUR CONTINUER DE JOUER

INTERVENANTE : SALLY WAINWRIGHT (scénariste, réalisatrice et productrice)

MODÉRÉ PAR : JED MERCURIO (scénariste et showrunner)

Sally Wainwright est sans aucun doute l'une des scénaristes les plus admirées de notre époque. Nourrie d'histoires vues plus que lues – elle passe son enfance devant le petit écran – c'est tout naturellement qu'elle offre tout son talent à son premier amour, la télévision. Puisant son inspiration dans son Yorkshire natal, Sally Wainwright se passionne pour les destins de femmes exceptionnelles ; elle prend le temps de s'immerger dans leur rythme et leur tonalité, forgeant ainsi les siens en modifiant aussi – au moins un peu – les nôtres... Ces portraits de femmes sont autant de portraits de notre société, car la fiction chez Sally Wainwright ne fait jamais l'économie du réel.

Sally Wainwright est scénariste, réalisatrice, productrice et créatrice de quelques-unes des fictions télévisuelles les plus passionnantes de ces dernières décennies. Les séries *Last Tango in Halifax*, *Happy Valley* et *Gentleman Jack*, pour ne citer qu'elles, forment un corpus télévisuel unique, couronné d'un succès à la fois critique et populaire. Jed Mercurio, showrunner multi primé, créateur des séries à succès *Bodyguard*, *Line of Duty* ou encore *Critical*, endosse le temps de cette masterclass le rôle de modérateur.

NAISSANCE D'UNE AUTEURE : ÉCRIRE POUR NE JAMAIS S'ARRÊTER DE JOUER

Sally Wainwright écrit depuis toujours. « J'ai commencé à écrire lorsque j'avais 7 ou 8 ans. À l'école primaire, on nous demande d'être imaginatifs et d'inventer des histoires. J'ai toujours écrit des histoires. Je ne me suis jamais arrêtée. Avec l'âge, on prend conscience que c'est un peu ridicule. Écrire, c'est comme jouer. Lorsqu'on est enfant, jouer est normal, vous inventez des mondes avec

vos amis. Les auteurs sont des personnes qui ne veulent pas arrêter de jouer. Ils ne peuvent plus le faire en public, alors ils le font en cachette, dans leur tête. »

Étonnamment, Sally Wainwright n'a jamais été une grande lectrice. En revanche, elle a passé des heures devant le petit écran. « J'étais obsédée par la télévision » avoue-t-elle. « Je regardais tout et n'importe quoi. Au point que mes parents se faisaient du souci. » Sally Wainwright aime « regarder les histoires », elle n'aime pas les lire. Plus que tout, elle aime les dialogues et ceux qui leur donnent vie : les acteurs. C'est la raison pour laquelle elle a imaginé, dans un premier temps, écrire pour le théâtre. « Je suis allée pour la première fois au théâtre à l'âge de treize ans. J'avais trouvé ma vocation ! » Mais, malgré la richesse de la scène théâtrale britannique, les opportunités se font rares et c'est la télévision, son premier amour, qui lui offre d'affûter ses premières armes.

Sally Wainwright débute sa carrière, à l'âge de 24 ans, sur *The Archer*, un feuilleton radiophonique ultra populaire, avant de toucher le Graal et de rejoindre l'équipe de scénaristes de *Coronation Street*, l'indéboulonnable

en cause, ouvertement et avec panache, les us et coutumes de son époque. Trop libre, trop en avance sur son temps, elle sera exclue des livres d'histoires. Sally Wainwright lui rend enfin justice dans une série en huit épisodes.

« Toutes mes séries sont personnelles », rappelle Sally Wainwright. « Elles sont le fruit d'idées que je porte en moi depuis longtemps, parfois depuis l'enfance. » *Gentleman Jack* n'échappe pas à la règle. Les chemins de Sally Wainwright et Anne Lister devaient se croiser. Pour commencer, elles sont toutes les deux nées à Halifax. « Quand j'étais enfant, de nombreuses sorties scolaires étaient organisées à Shibden Hall, la propriété d'Anne Lister. » Son nom n'était toutefois jamais évoqué, comme si on avait voulu l'effacer de la mémoire collective. « Un immense portrait d'Anne Lister trône dans une des salles de la demeure. Mais rien n'avait été écrit sur elle. » Pourtant, elle a été une figure importante dans l'histoire, économique et culturelle, de la ville. « Je croyais tout savoir sur Shibden Hall. Mais il m'aura fallu attendre les années 90 pour apprendre que cette demeure avait été la propriété d'une femme aussi exceptionnelle. Halifax avait bafoué sa mémoire. »

"TOUTES MES SÉRIES SONT PERSONNELLES. ELLES SONT LE FRUIT D'IDÉES QUE JE PORTE EN MOI DEPUIS LONGTEMPS, PARFOIS DEPUIS L'ENFANCE."

soap opera diffusé depuis 1960 sur ITV. On peine à imaginer l'influence de la série, mais Jed Mercurio nous rappelle qu'elle a suscité de nombreuses vocations de scénaristes. Sally Wainwright n'échappe pas à la règle et avoue timidement qu'elle rêvait d'écrire pour *Coronation Street* depuis l'âge de 13 ans. « J'ai simplement dû attendre d'avoir trente ans pour le faire. »

Sur conseil de Kay Mellor, sa mentor, Sally Wainwright décide de se lancer en solo. C'est en 2000 qu'ITV diffuse sa première création, *At Home with the Braithwaites*. Elle enchaîne avec *Sparkhouse*, *Jane Hall*, *Unforgotten* et *Scott & Bailey*. Si toutes ses séries ont rencontré un grand succès, c'est avec *Last Tango in Halifax* et *Happy Valley* qu'elle a acquis ses lettres de noblesse. Aujourd'hui, Sally Wainwright se lance à la conquête du monde avec *Gentleman Jack*, série en costume coproduite par la BBC et HBO.

DES FEMMES EXCEPTIONNELLES, FLAMBOYANTES : RENCONTRE À LA CROISEE DES CHEMINS

Gentleman Jack est le biopic d'Anne Lister, une des figures historiques les plus flamboyantes de l'Angleterre du début du XXème siècle. Riche propriétaire terrienne, « business woman » impitoyable, sportive accomplie et homosexuelle revendiquée, Anne Lister n'aura eu de cesse de remettre

L'ITINÉRAIRE D'UN JOURNAL INTIME DE 4 MILLIONS DE MOTS

Le nom d'Anne Lister aurait pu tomber dans l'oubli. Mais, en 1983, l'historienne Helena Withbread demande aux Archives de la ville de Halifax de lui procurer la correspondance d'Anne Lister pour travailler sur sa thèse. À sa grande surprise, elle découvre l'existence d'un journal intime. Composé de 27 volumes et de plus de quatre millions de mots, écrit dès l'âge de 15 ans jusqu'à sa mort à 49 ans, ce journal, nullement destiné à la publication, raconte, dans le détail, le quotidien d'Anne Lister. Elle y rapporte, de façon très explicite, ses nombreuses conquêtes féminines dans six volumes distincts, tous écrits sous la forme d'un code secret mélangeant formules d'algèbre et alphabet grec. Après avoir patiemment décodé le tout, Helena Withbread publiera en 1988 des extraits du journal. En 1994, une première biographie – *Female fortune* – est écrite par Jill Liddington. Le monde découvre enfin Anne Lister.

Sally Wainwright lit la biographie d'Anne Lister en 1998. « Ce livre m'a chamboulée. J'ai immédiatement pensé l'adapter. Il m'aura toutefois fallu plus de 20 ans pour porter sa vie sur le petit écran. Mais je suis heureuse d'avoir attendu aussi longtemps. J'ai pris le temps de lire le journal. Je suis aujourd'hui capable de déchiffrer le code secret. »



Rien ne permet d'affirmer qu'Anne Lister voulait que son code soit déchiffré, mais le contraire n'est pas non plus certain ! « Elle est décédée prématurément, en 1940. Elle n'a jamais essayé de détruire son journal intime et n'a laissé aucune indication pour qu'il le soit après sa mort. Je suis convaincue qu'elle ne le voulait pas. Elle a écrit son journal sur du papier de très grande qualité, résistant au temps. Elle était dotée d'une intelligence hors norme. Je pense qu'elle avait la présence que le regard de la société sur sa vie allait changer. »

Le processus de la découverte du journal intime de Anne Lister suscite presque autant d'intérêt que son contenu. Le premier à découvrir le journal, en 1890, fut John Lister, un des descendants de la famille. Convaincu de sa valeur historique, il en publiera quelques extraits dans les journaux locaux. Aidé par son ami Arthur Burrell, il arrive à déchiffrer le code, mais choqué par le contenu, il s'empresse de cacher les volumes là où il les avait trouvés, derrière un panneau dans l'une des pièces de Shibden Hall. « Il ne faut pas oublier que si les lois contre l'homosexualité masculine étaient très sévères à l'époque, l'homosexualité féminine n'était même pas imaginable » souligne Sally Wainwright. Jed Mercurio rappelle, à ce sujet, que la reine Victoria, lorsqu'elle dut sanctionner un projet de loi interdisant l'homosexualité, avait gommé toute référence à l'homosexualité féminine

sous prétexte qu'une telle chose ne pouvait pas exister. Il lui paraissait inconcevable que des femmes puissent se livrer « à ce genre de choses. »

Pour John Lister, le contenu du journal de son aïeule était criminel. On peut cependant le remercier aujourd'hui de ne pas avoir suivi les conseils de son ami qui lui avait enjoint de brûler les journaux. En 1933, le journal a été redécouvert par Muriel Greene, la fille d'un libraire de Halifax, qui a commencé à transcrire le code. Se sentant incapable de parler de sa découverte, elle cache de nouveau le journal. Il ne sera découvert qu'en 1960 par Phyllis Ramsden, qui a recommencé le processus de transcription, mais a été empêchée de continuer son travail par le conseil municipal de Halifax. Sally Wainwright estime que l'histoire de la découverte et de l'enterrement répété du journal d'Anne Lister forme un récit passionnant qui pourrait faire l'objet d'une série à part entière.

UNE PLONGÉE DANS L'HISTOIRE INTIME

L'écriture de *Gentleman Jack* aura été particulièrement fastidieuse et chronophage. « En général, je peux écrire la première version d'un épisode en moins de quatre semaines. Il m'aura fallu deux mois pour écrire un épisode de *Gentleman Jack*. Le journal d'Anne Lister



n'est pas un roman, avec un début, un milieu et une fin. La narration est souvent aléatoire et erratique, comme un écoulement du flux de sa conscience. Le travail d'écriture de la série a donc été aussi fascinant que laborieux. »

Le plus difficile aura été d'identifier les passages à omettre. « Ce journal est si dense, si détaillé. Je me suis employée à dresser le portrait le plus authentique possible d'Anne Lister ; un portrait dans lequel elle se serait reconnue. »

Afin d'être au plus proche de la vérité d'Anne Lister, Sally Wainwright prend le parti, plutôt risqué, d'utiliser le face caméra, permettant ainsi au personnage de s'adresser directement au spectateur. « Lorsqu'on lit son journal, on a l'impression qu'elle vous parle directement. Le regard caméra était donc parfaitement justifié. J'ai toutefois tourné deux versions des scènes. Une première où Anne Lister s'adresse directement à la caméra et une seconde où elle ne le fait pas. La décision d'inclure ou non le regard caméra a été prise pendant le montage. »

« Ce n'est que lorsque je revois la première saison, alors que je m'appête à écrire la seconde, que je me rends compte de tout ce que j'ai dû omettre, supprimer. Comment représenter à l'écran, dans toute sa complexité, une femme aussi singulière qu'Anne Lister ? Je réalise aujourd'hui que c'est impossible. Et pourtant,

je m'y suis essayée. On pourrait écrire une centaine de fictions sur Anne Lister. Elles seraient toutes légitimes. »

Mais la version que nous offre Sally Wainwright de la vie mouvementée d'Anne Lister semble avoir touché juste. « Je n'avais pas anticipé l'impact émotionnel que la série aurait sur les spectateurs. Je n'avais jamais connu ça, même avec *Happy Valley* qui avait pourtant rencontré un énorme succès. »

PORTRAITS DE FEMMES, PORTRAITS DE SOCIÉTÉ

Sally Wainwright nous offre, à travers ses séries, quelques-uns des plus beaux portraits de femme que l'on ait eu la chance de voir à la télévision. Avant *Gentleman Jack*, nous avons fait la connaissance de Catherine Cawood, l'héroïne de *Happy Valley*, femme flic en uniforme, courageuse et intègre ; un personnage comme les aime Sally Wainwright : une femme d'âge mur, complexe, à la fois forte et vulnérable, pleine de défauts, extrêmement attachante.

Les deux séries – *Gentleman Jack* et *Happy Valley* – ont pour premier point commun de se dérouler dans le Yorkshire, comté du Nord de l'Angleterre dont est originaire Sally Wainwright. Ce décor, qu'elle avait déjà choisi pour *Last Tango in Halifax*, lui permet d'écrire dans la langue de son enfance ; une langue dont elle maîtrise

toutes les nuances et subtilités. « On m'a demandé, il y a quelques années, d'écrire une série aux États-Unis. J'étais terrifiée. La culture américaine est très différente de la nôtre. La langue américaine est beaucoup plus inventive. Je n'en connais pas toutes les subtilités. C'est la raison pour laquelle j'aime situer mes intrigues dans le Nord de l'Angleterre. Toutes les subtilités de la langue me sont d'emblée offertes. »

Ce besoin d'écrire dans la langue qui la berce depuis son enfance permet à Sally Wainwright de donner un supplément de singularité et d'authenticité à ses personnages. L'authenticité est d'ailleurs une des principales caractéristiques de son travail. Ainsi, si Catherine Cawood est, contrairement à Anne Lister, un personnage fictif, *Happy Valley* n'en demeure pas moins totalement ancrée dans le réel.

CELUI QUI NE MONTRE PAS LA VIOLENCE S'EN FAIT LE COMPLICE

Pour *Happy Valley*, Sally Wainwright a trouvé sa première inspiration dans un documentaire – *Shed your tears and walk away* – dans lequel le réalisateur, Jez Lewis, expose, avec une infinie tristesse, la réalité de Hedden Bridge, ancienne ville minière du Yorkshire ravagée par la misère et le chômage et où la seule économie rentable est le trafic de drogue (d'où le titre ironique choisi pour la série).

Pour bâtir les intrigues de la série, elle s'est nourrie de l'expérience et des anecdotes de son amie Lisa, une policière. « J'ai décidé de démarrer les deux saisons avec deux des anecdotes les plus incroyables que m'avait racontées Lisa. » Ainsi, dans la scène d'ouverture de la deuxième saison, Catherine Cawood raconte une histoire abracadabrante sur un mouton blessé qu'elle a dû exécuter avec une pierre pour abréger ses souffrances. Dans la première scène, inoubliable, de la première saison, Catherine tente d'empêcher un jeune homme de s'immoler par le feu en lui racontant sa vie. « Je n'aurais jamais été capable d'imaginer seule ces deux scènes. »

D'ailleurs, Sally Wainwright n'a pas conçu *Happy Valley* comme un thriller mais comme une série dramatique. Un drame, rappelle-t-elle, « c'est quand de mauvaises choses arrivent à des gens bien ». Et elle n'épargne rien à Catherine Cawood ! Ce désir d'être au plus proche de la réalité oblige Sally Wainwright à se confronter aux aspects les plus noirs de la nature humaine. Une scène particulièrement dérangeante de la première saison montre Catherine presque laissée pour morte après avoir été sauvagement agressée par un psychopathe. Le dernier plan de l'épisode, montrant le visage de Catherine Cawood tuméfié et en sang, a traumatisé de nombreux spectateurs lors de sa diffusion sur la BBC. Toute la série est investie par une violence latente, particulièrement choquante lorsqu'elle explose. Cette scène a suscité la polémique au Royaume-Uni, certains se demandant si la série n'était pas allée trop loin. Mais Sally Wainwright n'a pas l'intention de s'excuser, bien au contraire.

« Lisa était présente sur le plateau pendant le tournage de la scène. Lorsque je lui ai demandé s'il lui était déjà arrivé de se faire tabasser comme ça, elle m'a répondu : seulement deux fois ». La représentation fictionnelle de la violence faite aux femmes ne cesse de faire débat. Sally Wainwright convient que, souvent, « la violence est utilisée dans les films pour montrer le corps des femmes ». Rien n'est plus loin de la vérité dans *Happy Valley*. « Il me semblait qu'il était important de montrer que les policiers mettent leur vie en péril pour protéger les citoyens. Cela fait partie de leur travail. » Quant à la représentation de la violence, elle demeure convaincue que « qui refuse de montrer la violence faite aux femmes en devient complice. »

Sally Wainwright est une femme occupée. Après avoir finalisé le scénario de la deuxième saison de *Gentleman Jack*, elle s'est lancée dans l'écriture d'une nouvelle saison de *Last Tango in Halifax*. Quant aux fans de *Happy Valley*, qu'ils soient rassurés. La série aura bien le droit à une troisième saison. Malheureusement, ce sera la dernière.

VEERLE BAETENS MASTERCLASS

À LA CROISÉE DE TOUS LES CHEMINS, DE TOUS LES ARTS

INTERVENANTE : VEERLE BAETENS (actrice, auteure, chanteuse)

MODÉRÉ PAR : HERVÉ HADMAR (scénariste, réalisateur)

Veerle Baetens, star dans son pays natal, la Belgique, est partie à la conquête du monde. Artiste solaire et touche-à-tout, elle est aussi à l'aise dans le jeu que dans la danse, le chant ou la musique. Aujourd'hui, elle ajoute une corde à son arc et se lance dans l'écriture et la réalisation. Portrait d'une artiste libre qui ne veut pas jouer les marionnettes, portée par un désir irrépensible de créer des personnages de femmes fortes et complexes.

ÉMERGENCE D'UNE ARTISTE À 360°

Veerle Baetens avoue que le métier d'actrice n'était pas une vocation. « Je n'ai jamais été fascinée par le jeu d'acteur. Pour moi, le jeu n'était qu'une pâle copie de la vie. J'aimais la musique. J'étais fan de Michael Jackson. Je l'imitais. J'aimais la danse. » Sa vocation d'actrice est

née de ses études plus que d'un désir qu'elle aurait nourri toute son enfance. Après des études de piano, Veerle Baetens entre au Conservatoire Royal de Bruxelles dans la section Comédie musicale, art complet où se mêlent les répertoires et les disciplines, allant du chant à la danse en passant par le jeu d'acteur. « Le jeu m'a bouleversée. J'ai découvert que c'était quelque chose de vrai. »



Si Veerle Baetens est avant tout connue à l'international pour le personnage d'Elise qu'elle incarne dans *Alabama Monroe*, en Belgique flamande, elle est et restera toujours Sara, la jeune héroïne d'un remake flamand de la série américaine *Ugly Betty* (elle-même remake d'une série colombienne). « C'était la folie », confie-t-elle. Le personnage est tellement populaire qu'une « journée de Sara » est organisée à Gand. « Je me suis retrouvée entourée par 25 000 personnes. Je ne comprenais pas ce qui m'arrivait. On m'avait installée sur un balcon pour saluer la foule comme Eva Perón. » Encore aujourd'hui, lorsqu'elle se promène dans les rues flamandes, certaines murmurent sur son passage : « C'est Sara, c'est Sara. »

JAMAIS SANS LA MUSIQUE

Veerle Baetens enchaîne, en 2009, avec une autre série – *Code 37* – où elle incarne un personnage de femme flic fraîchement nommée capitaine au sein de la brigade des mœurs de Gand, où elle dirige une équipe exclusivement masculine ; un rôle à des années-lumière de celui de Sara, qui lui permet d'asseoir sa notoriété en Belgique.

Puis la carrière de Veerle Baetens explose avec *Alabama Monroe*, le film bouleversant de Felix Van Groeningen. Le monde la découvre dans la peau d'Elise, chanteuse de bluegrass country au corps couvert de tatouages. Ce rôle en or change sa vie. *Alabama Monroe* est nommé aux Oscars et remporte le César du meilleur film étranger. Veerle Baetens aurait alors pu facilement céder aux sirènes hollywoodiennes (à l'image de son compatriote Matthias Schoenaerts) mais elle préfère poursuivre sa carrière en Europe. La comédienne a tourné dans

Des nouvelles de la planète Mars, signé Dominik Moll, au côté de François Damians. Elle a donné la réplique à Manu Payet dans *Un début prometteur* d'Emma Luchini. Puis elle a incarné Sylvie, l'héroïne tragique des *Ardennes*, film noir de Robin Pront.

Si Veerle Baetens cumule les rôles, que ce soit dans des séries ou des longs-métrages, la musique, son premier amour, continue de la poursuivre, souvent malgré elle. Après *Alabama Monroe*, elle arpente les scènes européennes, accompagnée par les musiciens de The Broken Circle Breakdown, pour interpréter les chansons phares du film. Dans son prochain projet – la série *Ghosts of the Past* – elle incarnera Dani Klein, la chanteuse du groupe Vaya Con Dios. La musique est pour elle un fil rouge. « Beaucoup de réalisateurs me demandent d'interpréter une chanson dans leur film. À l'origine, il n'y avait pas de chanson dans *Un début prometteur*, mais Emma Luchini m'a demandé de chanter pour une scène. Dans *Au nom de la Terre*, film qui doit sortir très prochainement, Edouard Bergeron, le réalisateur, m'a également demandé de chanter une chanson. J'ai dit non. Je ne vois pas pourquoi tous mes personnages devraient chanter. »

DISCOURS DE LA MÉTHODE OU COMMENT CONSTRUIRE UN PERSONNAGE

Hervé Hadmar, qui a eu la chance de diriger Veerle Baetens dans *Au-delà des murs*, série fantastique produite pour Arte où elle tenait le premier rôle, souligne, en plus d'un talent hors du commun, une capacité de travail extraordinaire. L'actrice construit ses personnages par couches successives, creuse



leur psyché pour les enrichir, découvrant parfois des éléments auxquels les scénaristes n'avaient pas pensé. « Je trouve la psychologie d'un personnage très importante. Beaucoup de personnes ont tendance à privilégier l'action à la psychologie. Mais, pour moi, un personnage doit être construit à partir de ses blessures. » Veerle Baetens a élaboré une méthode, s'appuyant sur plusieurs ouvrages, notamment *Les cinq blessures* de Lise Bourbeau. Le livre identifie les cinq blessures fondamentales à l'origine de nos maux qu'ils soient physiques, émotionnels ou mentaux : le rejet, l'abandon, l'humiliation, la trahison et l'injustice. La comédienne cite également l'Ennéagramme, une

l'écriture de scénarios. Elle a ainsi coécrit avec Malin-Sarah Gozin et Christophe Dirckx le scénario de *Tabula Rasa*, thriller fantastique dont elle interprète également le premier rôle.

UN REGARD DE FEMME

Pour Veerle Baetens, l'écriture est devenue un plaisir ; aujourd'hui c'est même un besoin. « Je veux être à l'origine des projets. En tant que comédienne, je me sens parfois comme une marionnette. » Si elle n'a pas envie de jouer uniquement des personnages qu'elle a coécrits, elle estime pouvoir apporter beaucoup à la création d'un

"POUR MOI, UN PERSONNAGE DOIT ÊTRE CONSTRUIT À PARTIR DE SES BLESSURES."

méthode de développement personnel, de connaissance de soi et de l'autre, qui décrit neuf types (ou profils) de personnalité. « L'astrologie est également intéressante » ajoute-t-elle. « La connaissance du signe astrologique d'un personnage permet de découvrir d'autres éléments qui permettent de l'enrichir. »

Veerle Baetens s'appuie également sur cette méthode lorsqu'elle écrit. « Les deux éléments principaux d'un scénario sont l'histoire et les personnages. Souvent, on sent que les personnages ont été « adaptés » à l'histoire, ce qui m'énerve. En tant que comédienne, je trouve que les personnages sont primordiaux. L'histoire doit être écrite à travers le regard des personnages. » L'actrice a décidément plusieurs cordes à son arc, puisque non contente de cumuler les talents (le jeu, la musique, le chant et la danse), elle se lance, avec succès, dans

personnage, et, au minimum, son regard de femme. « Il est rare que les femmes se voient proposer des rôles intéressants. J'ai souvent joué la pute, la maîtresse ou la mère courage. Je veux jouer des personnages complexes comme Sylvie dans *les Ardennes*, un personnage fort, un personnage écrit, qui n'est pas un simple faire-valoir des personnages masculins. Elle porte une partie de l'histoire et les personnages féminins doivent être écrits ainsi, comme les personnages masculins. Je veux incarner des femmes qui ont des failles. Dans beaucoup de films, les femmes sont parfaites. Ce n'est pas intéressant. »

Récemment, Veerle Baetens s'est lancé un nouveau défi en passant derrière la caméra pour une adaptation du roman à succès de Lize Spit, *Het smelt* (littéralement «Ça fond»), paru en France sous le titre *Débâcle*.



NICCOLÒ AMMANITI MASTERCLASS

COMMENT PENSER L'IMPENSABLE

INTERVENANT : NICCOLÒ AMMANITI (auteur et réalisateur)

MODÉRÉ PAR : ANNE LANDOIS (scénariste)

Et si la création d'une série était un remède pour sortir de la dépression ? Niccolò Ammaniti, grand romancier italien, a abandonné un temps l'écriture solitaire d'un roman pour embrasser l'aventure collective qu'est l'écriture d'un scénario de série. Il découvre alors le pouvoir des images. Parfois le roman n'est pas la meilleure manière de raconter une histoire ; il faut alors faire autrement, ne pas seulement écrire, mais donner à voir. Où l'on comprend aussi que les bonnes histoires sont celles qui produisent des questions sans y apporter toujours des réponses. Et qu'il est plus que jamais nécessaire, dans un monde où tout va toujours plus vite, de prendre le temps de la création et de faire barrage à la tendance actuelle de vouloir toujours « remplir l'espace ».

Grand nom des lettres italiennes, Niccolò Ammaniti s'est fait connaître dans les années 90, s'imposant, malgré lui, comme l'un des chefs de file du mouvement littéraire « les cannibales » (du nom d'une anthologie très controversée, « Jeunesse cannibale », publiée en 1996) réunissant une poignée de jeunes auteurs partageant un goût pour la violence, la transgression et la Pop Culture. Si Niccolò Ammaniti a toujours démenti son appartenance à ce mouvement, il lui permettra, ne lui en déplaise, de faire une entrée fracassante sur la scène littéraire transalpine

et mondiale. Il publiera sept romans en dix-huit ans et aura la chance de voir nombre de ses livres et nouvelles adaptés au cinéma. *Je n'ai pas peur*, son best-seller, est ainsi adapté et réalisé par Gabriele Salvatores en 2003 sous le titre *L'Été où j'ai grandi et Moi et toi*, devient le dernier film de Bernardo Bertolucci. Son roman *Comme Dieu le veut*, également adapté par Salvatores sur la base d'un scénario signé par Ammaniti lui-même, a obtenu le très prestigieux prix Strega (l'équivalent du prix Goncourt en France).



Le romancier Niccolò Ammaniti est désormais devenu créateur de série avec *Il Miracolo* (le miracle), co-produit par Sky Italia et Arte. Il fait ainsi ses premiers pas en tant que scénariste et réalisateur avec une série en huit épisodes, troublante et dérangeante, à l'image de ses romans. La série raconte, comme son titre l'indique, l'histoire d'un miracle. Dans le repère d'un chef de la mafia calabraise, une petite statuette de la Vierge pleure des larmes de sang humain. Cette découverte va bouleverser la vie des protagonistes...

CECI EST MON SANG, LE POUVOIR DE L'IMAGE

Niccolò Ammaniti avait cette idée du « miracle » en tête depuis longtemps. Il avait imaginé, à l'origine, l'histoire de deux voyous ayant dérobé une vierge miraculeuse dans l'espoir de la revendre au plus offrant. L'ayant cachée dans le coffre de leur voiture, ils s'arrêtent dans une station-service pour se restaurer. Alors qu'ils sont en train de déjeuner, la vierge se met à pleurer des litres de sang à tel point que le liquide rouge coule le long de la voiture et se répand sur le bitume du parking. Deux policiers se ruent vers la voiture pour en ouvrir le coffre, persuadés d'y trouver un cadavre. Ils y trouvent la statuette et sont frappés par la grâce. « J'ai commencé à écrire l'histoire. Rapidement, je me suis rendu compte que la forme du roman n'était pas la bonne. Car la littérature n'arrive pas à décrire le sang. Le sang doit être vu. Les mots seuls ne peuvent suffire. Le sang c'est de la couleur, de la lumière. La vision du sang est choquante. Cette histoire devait donc être racontée d'une autre façon. » Niccolò Ammaniti abandonne son projet et se lance dans l'écriture d'un nouveau roman.

Plusieurs années plus tard, un producteur, avec qui il avait déjà travaillé lors de l'adaptation par Bernardo Bertolucci de son roman, vient le voir pour lui demander de reprendre son projet et d'écrire le pilote d'une série. « Je me suis beaucoup amusé à écrire, en deux semaines, un pilote. Puis j'ai repris mon travail sur le roman sur lequel je travaillais et je n'ai plus pensé à la série. » Lorsque le producteur revient pour l'informer que la série a été commandée, Niccolò Ammaniti est pris par surprise. « Je n'avais écrit que le premier épisode et je n'avais pas pensé à la suite. » Pris au dépourvu, il décide de développer l'intrigue du pilote sur huit épisodes. « Le pilote est devenu la série. »

LES LARMES DE L'ITALIE, INTRIGUE POLITIQUE OU INTRUSION MIRACULEUSE

Si la statue de la Vierge est le personnage principal de *Il Miracolo*, la série met en scène les trajectoires de plusieurs protagonistes, tous confrontés à un mystère qui vient ébranler leurs certitudes : un premier ministre en pleine crise politique et personnelle ; son épouse, insatisfaite et malheureuse ; un prêtre accro au sexe et à l'alcool ; une baby-sitter polonaise membre d'une étrange secte ; un général intransigeant ; une chercheuse en biologie dont la mère est en fin de vie. Tous ces protagonistes dessinent en creux un état des lieux spirituel et politique de l'Italie, Niccolò Ammaniti plaçant son intrigue à la veille d'un référendum sur le maintien du pays dans la communauté européenne, préfiguration d'un éventuel Brexit à l'italienne.



Niccolò Ammaniti se défend pourtant d'avoir écrit une série politique. Il souhaitait mesurer l'impact sur les personnes confrontées directement à un phénomène surnaturel, défiant visiblement toutes les lois de la nature. « Le fait qu'un objet qui pèse seulement 2,5 kg puisse produire des hectolitres de sang va à l'encontre de toutes les lois essentielles de l'existence. » Comme Niccolò Ammaniti le rappelle, il y a plusieurs sortes de miracles. « D'une part, le miracle lié à la foi, celui des aveugles qui recouvrent la vue ou de ceux qui recommencent à marcher. » Ici, il s'intéresse à un second type de miracle, plus étrange, plus païen même. Le mystère de *Il Miracolo* est d'autant plus prodigieux qu'il est attesté par la communauté scientifique. « C'est comme si la science attestait l'existence de Dieu. »

L'intrigue politique est secondaire. « Je voulais que ce miracle soit vu par une personne extrêmement importante, en l'occurrence le premier ministre italien. » La série pose un grand nombre de questions sans chercher à y apporter de réponses. « Quelle peut être la réaction d'une personne laïque confrontée à un vrai miracle ? Quel en est le sens ? Que lui demande Dieu ? Pourquoi Dieu s'adresse-t-il à lui plutôt qu'à un autre ministre ? Aurait-il un rôle qu'il n'avait pas imaginé avoir ? »

Niccolò Ammaniti rappelle qu'il a écrit l'histoire il y a plus de quatre ans. « Au début, j'avais plutôt imaginé un conflit autour de l'euthanasie, mais la question de l'euthanasie est trop liée à la religion. J'ai réalisé que je faisais fausse route. » Niccolò Ammaniti voulait, toutefois, que le personnage du premier ministre soit confronté à une crise grave. « J'ai donc imaginé une situation où l'Italie voudrait sortir de l'Europe. Je croyais qu'une telle situation était totalement improbable et ne pouvait donc qu'être le fruit de mon imagination. » Mais, force est de constater que la fiction a rejoint la réalité. « Malheureusement, depuis plusieurs années, un parti politique prône effectivement la sortie de l'Italie de l'Europe. Cela me terrorise. »

CALVAIRE : ÉCRITURE SOLITAIRE, ÉCRITURE COLLECTIVE

Il Miracolo est la première œuvre de Niccolò Ammaniti en tant que scénariste et réalisateur. C'est donc tout naturellement qu'Anne Landois l'interroge sur son passage de l'écriture de romans, travail solitaire, à l'écriture plus collective d'un scénario de série. Niccolò Ammaniti avoue que la solitude du romancier commençait à lui peser. « J'avais tendance à m'isoler. Je suis tombé en dépression. J'ai décidé de consulter un psychanalyste qui, après m'avoir prescrit des médicaments, m'a conseillé de rompre mon isolement, de me confronter aux autres et donc de changer de profession. Mais, je ne sais rien faire d'autre. Je ne sais qu'écrire et m'occuper des poissons dans mon aquarium ! Malheureusement, s'occuper des poissons est également un travail solitaire. Être avec des poissons, c'est comme être seul. »

Il imagine, un moment, devenir maçon, mais abandonne l'idée et décide de devenir réalisateur. « Mon psychanalyste a validé mon projet. Je suis devenu réalisateur et j'ai réalisé que mes contemporains étaient beaucoup moins désagréables que je l'avais imaginé. J'ai beaucoup aimé les personnes avec qui j'ai travaillé. » Peut-être trop. Malheureusement, à la fin du tournage, l'équipe part sur d'autres projets et Niccolò Ammaniti se retrouve à nouveau seul. « Je suis retombé dans la dépression. Je les appelais, mais ils étaient tous occupés sur d'autres tournages. Parfois, ils ne me répondaient même pas. J'étais jaloux. » C'est probablement la raison pour laquelle il a rapidement enchaîné avec la création d'une nouvelle série. « Je l'ai fait pour retrouver mes équipes. Ils voulaient bien me voir, mais à condition d'être payés. Leur amitié est quelque peu intéressée. Mais je les aime bien comme ça. »

Le propre du travail de romancier est la liberté. Celle d'écrire quand il veut et au rythme qu'il veut. En devenant réalisateur, Niccolò Ammaniti s'est vu dans l'obligation

de renoncer à cette liberté. « Le travail de réalisateur est éreintant. Je n'ai jamais été aussi fatigué. Lorsque j'écris, je peux écrire deux ou trois heures, puis je décide de m'arrêter et de ne plus rien faire de la journée. C'est merveilleux. Mais le travail de réalisateur ne s'arrête jamais. Même mourant, on vient vous trainer de force sur le plateau de tournage. » Le travail collaboratif, en équipe, a toutefois ses avantages. « L'écriture de roman est un travail solitaire. Lorsqu'on commet une erreur, on n'a personne d'autre à blâmer que soi-même. L'écriture de séries est un travail d'équipe. On peut donc blâmer les autres. Je suis parfois très sévère avec mes équipes. Je me le permets, car je l'étais avec moi-même lorsque j'écrivais. »

Il n'en demeure pas moins que Niccolò Ammaniti admet volontiers avoir joui sur le tournage de *Il Miracolo* d'une liberté dont peu de réalisateurs osent rêver. La série

La narration s'appuie uniquement sur les sentiments et ressentiments des personnages.

Si Niccolò Ammaniti devait revendiquer une influence, ce serait finalement celle de Paul Thomas Anderson (*There Will Be Blood, Phantom Thread*). « Je le trouve absolument exceptionnel. Je ne lui arrive pas à la cheville. »

LE RÉVEIL DE LA FICTION ITALIENNE

L'Europe est une terre de création de séries. Depuis plusieurs années on assiste – avec *Il Miracolo, Gomorra, The Young Pope, Suburra*, et plus récemment, *L'Amie prodigieuse* – à une sorte de réveil de la création sérielle italienne. L'engouement international pour les séries « made in Italy » ne cesse de grandir. Niccolò Ammaniti confirme ce renouveau. « L'Italie a eu la chance d'avoir Sky, une chaîne payante qui a commencé à proposer

“LES PLATEFORMES SONT DÉSORMAIS TROP GOURMANDES. ELLES EXIGENT CONSTAMMENT DE NOUVELLES SÉRIES. IL FAUT LAISSER LE TEMPS DE LA RECHERCHE, ÉTABLIR LA NÉCESSITÉ DU PROJET. LA TENDANCE AUJOURD'HUI EST PLUTÔT DE REMPLIR L'ESPACE.”

est traversée par une multitude de styles et ne cesse, sur la forme, de surprendre, alternant sans cesse entre flashback, récit au présent et scènes oniriques. Niccolò Ammaniti ne s'est rien interdit. « J'ai eu beaucoup de chance. J'ai même pu, pendant le montage, tourner à nouveau certaines scènes. »

UNE SÉRIE SOUS INFLUENCE

Anne Landois interroge Niccolò Ammaniti sur ses influences, sur ses modèles. *Il Miracolo* lui fait penser à *The Young Pope*, la série de Paolo Sorrentino dont l'un des principaux thèmes est celui de la foi. Niccolò Ammaniti admire Sorrentino qu'il considère comme un excellent réalisateur qui « a un goût pour le grotesque qui manque à mes œuvres ».

Niccolò Ammaniti avoue avoir été influencé par *The Leftovers*, série qui traite également d'un mystère puisque l'intrigue se déroule trois ans après la disparition soudaine et inexplicable de 2 % de la population mondiale. Les bonnes histoires, selon lui, sont celles qui produisent des questions sans y apporter réellement de réponses. *The Leftovers* pose ainsi la question du deuil : comment continuer à vivre après un événement aussi traumatique ? Et la question ne se referme pas.

des séries plus soignées, plus haut de gamme, comme *Romanzo Criminale* ou *Gomorra*. » Le public italien est devenu plus exigeant et « la Rai n'a eu d'autre choix que d'améliorer la qualité de ses propres productions. »

Toutefois, il rappelle que l'écriture d'une série doit être murie. « L'Italie a produit de très belles séries, car les créateurs ont pris le temps nécessaire pour les créer. Les plateformes sont désormais trop gourmandes. Elles exigent constamment de nouvelles séries. Il faut laisser le temps de la recherche, établir la nécessité du projet. La tendance aujourd'hui est plutôt de remplir l'espace. La demande pour les séries est trop forte en Italie. Le risque est de vouloir surtout « faire » au détriment de la qualité. »

Niccolò Ammaniti s'est malgré tout lancé dans l'écriture et la réalisation d'une deuxième série ambitieuse, inspirée de son dernier roman *Anna*, dont le tournage est prévu à l'automne, en Sicile. Il explore, cette fois-ci, un nouveau genre, celui de la série « post apocalyptique ». Un virus mortel – « la rouge » – a déferlé sur l'Europe, décimant la population adulte. Les enfants sont protégés jusqu'à l'âge de la puberté. « La série raconte les quatre dernières années de l'humanité. Le tournage se déroulera en Sicile avec plein d'enfants. Ils seront tous peints en bleu. Ils seront muets. On verra bien... »

ISOBEL WALLER-BRIDGE MASTERCLASS

LA MUSIQUE, UN PERSONNAGE À PART ENTIÈRE

en partenariat avec 

INTERVENANTE : ISOBEL WALLER-BRIDGE (compositrice)

MODÉRÉ PAR : CATHY VERNEY (scénariste et réalisatrice)

La musique est une des voix du concert narratif, elle n'est pas là simplement pour souligner ce que l'on voit sur les écrans, pour rythmer, elle dit aussi ce qu'on ne peut dire autrement, le complexe des émotions, de l'inachevé. Isabel Waller-Bridge est convaincue que la musique doit raconter ce que l'on ne peut pas dire autrement, et défend l'idée que la musique ne doit pas toujours être vraiment de la musique.

LA MUSIQUE SURGIT DE L'INTIME, OU COMMENT TRAVAILLER EN CONFIANCE

Isobel Waller-Bridge travaille beaucoup en famille, en l'occurrence avec sa sœur, l'auteure et interprète de la série *Fleabag*, Phoebe Waller-Bridge. Elle y voit surtout l'intérêt de pouvoir travailler sans faux-semblant. Cela donne la liberté de ne pas être d'accord et le feedback est en général plus honnête, plus compréhensible. Il n'est évidemment pas indispensable de travailler en famille, mais la compréhension mutuelle est essentielle, et il lui semble qu'une relation intime avec ceux avec qui l'on travaille peut avoir d'incroyables effets créatifs.

Pour le film *Vita & Virginia* dont Isabel Waller-Bridge a signé la bande son, elle confirme que le procédé créatif est similaire. Elle est souvent présente dès le tout début, avant que la pièce ou le scénario ne soit réellement écrit. Ici, elle a beaucoup parlé avec la réalisatrice Chanya Button, notamment de ce que signifie l'engagement pour Virginia Woolf et Vita Sackville-West, à une époque où

cette musique qui jaillit et qu'il faut composer), il est aussi important de pouvoir être parfois complètement incorporée dans une équipe, dans son organisation. Il est nécessaire de pouvoir travailler sans être dérangé, mais la co-création ne perd jamais son parfum magnifique.

Cathy Verney l'interroge sur son attitude en studio d'enregistrement. Isabel Waller-Bridge répond par son amour des musiciens et par son étonnement face à tout ce qu'ils donnent, face à leur générosité. Elle travaille d'ailleurs désormais le plus souvent avec les mêmes musiciens. Et elle tente de n'être ni trop directive, ni trop excitée. Elle sait toutefois qu'elle modifiera beaucoup de choses après l'enregistrement.

LE BON MOMENT POUR COMPOSER ?

Cathy Verney demande s'il est plus facile de composer avant ou après avoir vu les images. Isabel Waller-Bridge répond qu'elle ne réagit pas réellement aux images, plutôt aux émotions, ainsi elle n'a pas besoin des images

Elle suggère également que pour travailler dans ce sens, la confiance en soi et dans l'autre est particulièrement nécessaire, car il faut être capable de se remettre en question. Elle compose en sachant que si cela n'allait pas, elle pourrait sans souci modifier la musique créée...

enlève, elle enlève, elle enlève ». Elle crée du silence. Elle aimerait que lorsque l'on entend de la musique, ce soit perçu comme un événement.

SILENCE ! IL Y A DÉJÀ BEAUCOUP À VOIR

D'ailleurs, si quand elle écrit de la musique « elle écrit, elle écrit, elle écrit », s'ensuit toujours une phase où « elle

Isobel Waller-Bridge écrit de la musique pour le théâtre, le cinéma et la télévision. Y a-t-il une différence ? Il



"NE PAS RÉPÉTER AVEC LA MUSIQUE CE QUE LA SÉRIE DONNE DÉJÀ À VOIR."

ce n'est pas si simple ; elles doivent créer leurs propres règles, dépasser leur époque pour se dire et se vivre avec authenticité. Faire ressentir cela est le cœur de ce projet musical particulièrement excitant.

Isobel Waller-Bridge précise que si la création musicale se fait en grande partie en étant seule (et elle a mis en place une organisation bien huilée pour pouvoir disposer de ce temps nécessaire, dans un espace dédié où elle peut se consacrer entièrement à ce qui la traverse, à

même si elle doit pouvoir « répondre » à quelque chose au départ. Ensuite, dans un deuxième temps, il faut bien sûr les images pour être juste dans le rythme, ne pas annoncer des choses avant l'heure, ne pas répéter, ne pas être redondant, mais être bien dans la conversation avec ce que montrent les images. Isabel Waller-Bridge travaille donc toujours à partir du scénario ; elle espère le servir et, avec sa musique, dire ce qui n'est pas toujours tout à fait écrit.

y a surtout un écueil à éviter. Il existe moins pour le théâtre, mais quand on écrit de la musique pour une série, le danger d'en faire trop, d'écrire pour remplir les vides, n'est jamais loin. Pour elle, le danger absolu dans les séries, c'est la musique inutile, une forme de musique d'ascenseur. Plus généralement d'ailleurs, une préoccupation constante d'Isobel Waller-Bridge est de ne pas écrire l'inutile, le redondant, de ne pas répéter avec la musique ce que la série donne déjà à voir.

Dans une aventure comme celle de *Fleabag*, avec une histoire particulièrement bien écrite où il y a finalement très peu de paroles, Isobel Waller-Bridge précise que le rythme de la série est déjà presque entièrement présent dans le scénario. Il convient simplement de le révéler. C'est toutefois l'occasion de souligner qu'écrire la musique d'une comédie n'est pas du tout pareil que de composer pour une série dramatique. La partition d'une comédie est très différente de celle d'un drame et ces éléments doivent être pris en compte dès le départ, tout comme la proportion entre musique et dialogue. Elle sent que l'on « sait » quand il faut de la musique et quand il n'en faut pas. Ainsi, par exemple, plus il y a de dialogues, moins il doit y avoir de musique.

La musique a aussi une place très particulière, elle est presque comme un personnage à part entière, l'inconscient du personnage principal. Cathy Verney souligne à quel point la musique de *Fleabag* est brillante, elle n'intervient pas simplement en soutien de l'histoire, elle est une rencontre, presque comme si elle ouvrait sur un univers parallèle, celui qui se joue dans la tête du personnage principal. Ainsi, la musique est partie

prenante de l'expérience narrative. Isobel Waller-Bridge estime que cela illustre en effet la vigilance permanente à avoir pour ne pas répéter ce qui est déjà vu sur l'écran, sa recherche éternelle de créer un élément utile, inédit, qui participe de l'histoire.

AU SERVICE DU COMPLEXE, DE L'INDICIBLE

C'est aussi l'occasion de montrer que la musique sert parfois très bien l'indicible... Dans *Fleabag* par exemple, même si le procédé a pu paraître étonnant, comment aurait-on pu finalement dire plus efficacement ce que c'est que de devenir adulte et de se préparer à affronter les peurs immenses liées à l'amour ? Isobel Waller-Bridge a fait le choix d'une musique chorale, enregistrée d'abord avec des voix d'enfants, puis de jeunes adultes et enfin avec des voix mures. Lorsque tout le monde s'est assis autour de la table pour voir le premier épisode de la saison qui avait un net air de tragédie grecque, avec une famille, des notions de rédemption, etc., sa proposition de l'accompagner d'une musique chorale n'a pas réellement rencontré de résistance. Toutefois, une fois la musique enregistrée, chantée par 5 ou 6 adultes, cela ne semblait plus juste. À y réfléchir, il fallait évidemment commencer par autre chose que des voix matures. En reprenant la musique et en l'enregistrant avec des voix très jeunes, tout à coup la concordance était là, et en plus, elle permettait de jouer avec l'évolution des voix et des âges tout au long de la saison.

Dans *Vita & Virginia*, la réalisatrice voulait que la musique incarne ce souffle de modernité et de liberté dans la rencontre de ces femmes. Tandis que formellement,



il semblait tentant de s'accorder au genre (un drame historique et intimiste) et d'imaginer une musique servie par exemple par beaucoup de piano, elle a finalement opté pour une bande son résolument électronique. Là encore, le travail en confiance a permis que la liberté triomphe. Elle espère que les spectateurs comprendront l'intention.

Isobel Waller-Bridge ajoute qu'il n'est pas toujours nécessaire qu'il y ait beaucoup de musique et insiste sur le silence. Pour elle, une des vertus de la musique est aussi qu'elle peut s'arrêter, s'interrompre, qu'on peut la couper et ainsi, donner à entendre le silence. Elle suggère aussi l'importance de ne pas toujours chercher à tout résoudre. Nos cerveaux ne fonctionnent pas ainsi. Ils aiment le complexe, l'inachevé. C'est notre réalité. Une musique trop finie, trop léchée, trop présente peut empêcher ces respirations qui lui semblent pourtant si absolument nécessaires

LA MUSIQUE AU CŒUR DU PROCESSUS D'ÉCRITURE

Cathy Verney estime que la musique rythme le dialogue et se demande si les auteurs ont en fait besoin de la musique pour aller au bout de leurs projets. D'expérience, elle aime disposer de musique quand elle écrit, pas toujours des musiques qui seront finalement utilisées, mais qui accompagnent, colorent et fixent l'ambiance. Isobel Waller-Bridge répond qu'elle peut en effet proposer une première musique pour donner le tempo et la température. Elle ajoute qu'écrire avant le tournage peut aussi être utile quand le planning est très serré et elle répète que plus la collaboration commence tôt, mieux c'est.

DE LA COMPOSITION À LA SCÈNE...

Interrogée sur ce qui l'anime et ses influences, Isobel Waller-Bridge explique qu'elle a été au départ une musicienne très classique, qu'elle a joué du piano et a adoré la discipline et l'effort nécessaire pour être concertiste. En parallèle de sa pratique d'instrumentiste,

elle a commencé à écrire de la musique, de petites pièces, au départ pas pour des films. Puis elle a étudié la musique, écrit des choses exploratoires, étant passionnée de rythme et convaincue que la musique ne doit d'ailleurs pas toujours être de la musique. Les émotions sont parfois si abstraites...

Cathy Verney demande à quel moment elle a choisi de devenir musicienne, ce à quoi Isobel Waller-Bridge répond qu'elle l'a toujours été ; mais c'est à l'université qu'elle rencontre la musique à l'image, ce dialogue avec un auteur, cette manière de raconter des histoires avec la musique. Cela lui a permis de se rendre compte qu'elle pouvait transformer la musique en une expression narrative riche, toujours renouvelée.

Elle annonce d'ailleurs à cette occasion qu'elle se lance dans une aventure solitaire très différente et assez effrayante, un défi : elle va se produire prochainement sur scène. Cela complètera son expérience avec la musique à l'image, car si l'aventure est évidemment exaltante, il y manque la réponse directe du public, la communication avec lui.

ET SI LA MUSIQUE POUVAIT CHANGER LE MONDE ?

Cathy Verney demande si elle pense que la musique peut changer les humains. Isobel répond que oui, évidemment ! Les humains font ce qu'ils veulent, mais on sait que la musique peut adoucir les mœurs. Elle peut introduire une forme d'ambiance méditative, elle peut encourager et aider à aller là où l'on veut aller. Cathy Verney estime que la musique peut vraiment amener à une autre manière d'être ensemble et Isobel Waller-Bridge partage ce constat : la musique est une manière magnifique de faire communauté. Même si elle peut parfois aussi manipuler dans un sens un peu plus dur et qui pourrait ne pas être toujours positif. Les religions, les chants de guerre, la musique pop... tout cela a montré qu'avec quelques notes, on pouvait faire bouger l'humanité !



MARIA KYRIACOU MASTERCLASS

LA CRÉATION N'A PAS DE FRONTIÈRE

INTERVENANTE : MARIA KYRIACOU (présidente de l'international, ITV Studios)

MODÉRÉ PAR : ALEXANDRA LEBRET (directrice générale, European Producers Club)

Depuis plusieurs années, à travers un réseau mondial de sociétés de production, ITV Studios déploie un collectif de talents internationaux auxquels la société garantit une grande liberté d'action (choix des projets, des auteurs et des commanditaires) travaille dans la confiance. Résultat : ITV Studios dispose aujourd'hui de l'un des catalogues de contenus les plus prestigieux du marché de l'audiovisuel. C'est peut-être la preuve que les talents ne peuvent s'exprimer pleinement que s'ils sont libres ?

Maria Kyriacou a de la chance : elle travaille pour l'industrie du divertissement ! « J'ai eu l'opportunité de décrocher un premier poste chez Walt Disney lorsque j'avais 20 ans. J'ai eu énormément de chance. J'avais mis les pieds au sein de la meilleure industrie au monde. Une industrie où tout va toujours vite et est en perpétuelle évolution, et dont le but ultime est d'apporter de la joie. C'est notre mission. Que l'on soit du côté du business ou de celui de

par le marché mondialisé du divertissement télévisuel, ITV Studios s'est lancé dans une active stratégie de rachat de sociétés de production à l'international. « Nous n'achetons pas des sociétés pour le plaisir d'acheter des sociétés » précise Maria Kyriacou, « nous ne sommes pas une banque d'investissement ou un fonds de capital-risque. Nos achats sont stratégiques et notre principal objectif est de réunir les plus grands talents

“REPÉRER LES MEILLEURS TALENTS, LEUR FAIRE CONFIANCE, ET LES LAISSER S'EXPRIMER.”

la création, notre but est de répandre la bonne humeur. » Aujourd'hui, après une quinzaine d'années chez Disney, Maria Kyriacou supervise les sociétés de production d'ITV Studios à travers l'Europe et l'Australie. Elle est également responsable du développement international des formats de fiction (y compris pour ITV Studios America) et de l'entité de distribution internationale ITV Studios Global Entertainment (ITVS GE), dont le catalogue prestigieux comprend plus de 40 000 heures de programmes.

PRODUCTEURS ASSOCIÉS : L'UNION FAIT LA FORCE

Jeune division du groupe ITV, l'un des acteurs majeurs du paysage audiovisuel britannique, ITV Studios rassemble 55 sociétés de production semi-indépendantes et semi-autonomes. Ces sociétés jouissent d'une grande liberté créative, ITV s'interdisant d'influencer leur ligne éditoriale ou de leur imposer un quelconque quota (que ce soit en matière de format ou de genre). Il y a sept ans, déterminé à saisir toutes les opportunités offertes

internationaux. » La philosophie d'ITV Studios est donc de repérer les meilleurs talents, de leur faire confiance, et de les laisser s'exprimer.

Ainsi, en France, ITV a pris, en 2017, une participation majoritaire dans Tetra Media Studio, l'un des plus importants producteurs indépendants français de fiction avec à son actif des séries comme *Un village français*, *Les Hommes de l'ombre* ou *Profilage*. Une stratégie similaire est déployée en Italie avec le récent rachat de Cattleya, la société de production italienne en charge notamment de la série *Gomorra*. Au-delà des acquisitions, ITV Studios intervient aussi plus en amont, apportant une aide, notamment financière, à la création de nouvelles sociétés de production. C'est ainsi que l'entreprise a soutenu la création d'Apple Tree Productions, nouvelle société présidée par Piv Bernth, ancienne directrice de la fiction de DR et responsable de certaines des plus grandes séries télévisées danoises de ces 15 dernières années (*The Killing* et *Follow the Money*, pour ne citer qu'elles).

UN COLLECTIF DE TALENTS, HYMNE À L'INDÉPENDANCE

L'indépendance est le socle sur lequel repose toute la stratégie et la culture de ITV Studios et ce, même vis-à-vis du groupe ITV, sa société mère. « Les activités de production et de diffusion de ITV sont distinctes. Les deux entités entretiennent des relations privilégiées, mais elles sont indépendantes. ITV n'est aucunement obligé de commanditer les séries produites par ITV Studios. » De même, les différentes sociétés de production qui composent ITV Studios peuvent collaborer avec les commanditaires de leur choix. Ainsi, la série *Bodyguard*, cofinancée par ITV Studios, a été commanditée par la BBC. Maria Kyriacou rappelle que *Bodyguard* a été créée par Jed Mercurio, déjà auteur de la remarquable *Line of Duty*, également diffusée sur la chaîne publique britannique. Il était donc tout à fait naturel que sa nouvelle création soit commanditée par la BBC, qui est pourtant le principal concurrent d'ITV au Royaume-Uni. « Nous encourageons nos sociétés de production à travailler avec Channel 4 ou la BBC » ajoute-t-elle. « Nous sommes très fiers d'avoir financé *Bodyguard*. La série a pulvérisé tous les records d'audience lors de sa diffusion sur la BBC. »

LA BULLE DES SÉRIES CONTINUERA D'ENFLER

Maria Kyriacou souscrit partiellement à la thèse de la bulle des fictions télévisées. « Je ne vois pas l'appétit pour les séries baisser en Europe de sitôt. Il va continuer d'augmenter. Effectivement, lorsqu'on se rend au MIPTV à Cannes, la quantité de contenus audiovisuels proposés fait tourner la tête. Mais les téléspectateurs auront toujours envie d'être divertis. Les séries sont à l'origine du succès des plateformes de SVOD. Et nous n'en sommes qu'au début. » Aujourd'hui, Netflix est devenu le plus important investisseur en termes de contenus en Europe. Il est suivi par Apple et Amazon. Disney et Warner se lancent à leur tour dans la SVOD. Ces plateformes ne représentent pourtant qu'une petite partie de l'équation. Tous les grands diffuseurs locaux se sont lancés dans la bataille des contenus originaux. En Grande-Bretagne, la grande majorité des contenus originaux sont commandités par des acteurs traditionnels comme ITV et la BBC. Ceci, pour répondre aux attentes d'un public qui passe de plus en plus de temps devant les écrans.

D'ailleurs, il se pourrait bien que cela s'accroisse encore : que feront les gens lorsqu'ils utiliseront une voiture sans conducteur ? Il se pourrait bien qu'ils regardent des séries !



SIMON CORNWELL MASTERCLASS

PRODUIRE POUR DONNER LE POUVOIR DE CRÉER

INTERVENANT : SIMON CORNWELL (producteur, The Ink Factory)

MODÉRÉ PAR : SYDNEY GALLONDE (producteur, Make it Happen)

Sydney Gallonde est confiant, Simon Cornwell va partager sa recette du succès ; car il en a une, c'est certain ! On ne rencontre pas le succès avec autant de régularité sans savoir ce que l'on fait...

Simon Cornwell dirige avec son frère Stephen la société The Ink Factory, qui a produit notamment les adaptations sérielles très remarquées des livres à succès de leur père – John le Carré – comme *The Night Manager* ou plus récemment *The Little Drummer Girl*, réalisée par Park Chan-wook. Il y a 8 ou 9 ans, ils ont décidé de faire enfin ce dont ils parlaient depuis si longtemps : ils se sont associés pour produire, et ce, à un moment particulier pour l'industrie, où tout change. Depuis, ils rencontrent succès après succès. Comment font-ils ?

VOUS N'ÊTES PAS SEUL, NE SOUS-ESTIMEZ PAS LE PUBLIC !

D'aucuns considèrent le changement comme un danger, mais évidemment le danger regorge aussi d'opportunités. Ainsi, quand Simon Cornwell et son frère se sont lancés dans la production, la délinéarisation prenait de plus en plus d'importance dans le monde du divertissement, Netflix commençait à jouer à plein... Les frères ont alors imaginé que cela allait inévitablement changer la manière de tourner et de rentrer en contact avec les publics. Ils ont créé The Ink Factory en plaçant résolument en son cœur le « storytelling » ou encore l'art de raconter des histoires - on peut y lire peut-être aussi un peu d'atavisme familial -, mais aussi en insistant beaucoup pour que ne soient jamais sous-estimés les publics. Ils sont en effet constitués de consommateurs de divertissement très sophistiqués. Ces derniers ont désormais beaucoup de choix ; ils ont une grande culture et ont vu beaucoup de choses ; ils peuvent comparer et ils sont très sollicités. Les frères ont vu là une occasion rêvée de réaliser des histoires exigeantes, avec du caractère et des « caractères » qui permettent des identifications fortes, proposant des chemins inédits, inexplorés. Bref, c'était l'occasion de surprendre.

PRODUIRE POUR LA TÉLÉVISION N'EST NI MOINS CHER NI PLUS FACILE QUE POUR LE CINÉMA

Sydney Gallonde demande s'il y a fondamentalement des différences entre la production de séries et celle

de films au cinéma. Les écarts de budget semblent en tout cas se réduire. Produire une série est devenu très coûteux. Simon Cornwell raconte avoir participé il y a trois ans à la série télévisée qui était alors la plus chère à produire puisqu'il fallait 30 millions de dollars pour créer 6 heures de télévision. Aujourd'hui, les budgets horaires continuent de grimper, et il lui semble que le stade fatidique des 10 millions de dollars par heure n'est pas loin. Ceci rejoint les standards du cinéma.

Une projection d'un extrait de *The Little Drummer Girl* pousse Sydney Gallonde à s'interroger sur la complexité d'un tel projet vues notamment la diversité des acteurs ou la nationalité du réalisateur (coréen). Pour Simon Cornwell, le fil conducteur est toujours qu'il s'agit avant toute chose de raconter une histoire humaine. En l'occurrence avec *The Little Drummer Girl*, il s'agit de l'histoire d'une jeune femme qui se cherche, d'une vraie personne avec des faiblesses et des contradictions, des émotions complexes. Et pour souligner l'histoire, et sa véracité, un casting « sauvage » a été fait, hormis pour les deux personnages principaux.

ET SI LE TALENT ATTIRAIT LES TALENTS ?

Sydney Gallonde demande si Simon Cornwell peut expliquer comment il réussit à attirer autant de talents et aussi régulièrement. Simon Cornwell répond qu'en commençant avec une littérature très forte, avec un matériau extraordinaire, on initie un cercle vertueux. Car le talent attire le talent. Il est bon de s'en souvenir quand le développement dure parfois des années et que l'on pourrait être tenté par des chemins de facilité. Mais attention, pour arriver au meilleur résultat, ici, il n'est pas question de faire des économies.

Simon Cornwell suggère aussi de prendre des risques. Il aime le faire, mais reconnaît que ce n'est pas toujours facile. Ainsi, travailler avec un réalisateur coréen était un défi pour le producteur, mais aussi pour le diffuseur. L'équipe a travaillé dans une grande proximité, afin d'avancer ensemble vers une vision commune, qui

serve du mieux possible l'histoire choisie. Finalement, le résultat est au rendez-vous, et le succès également !

POUR PASSER DU LIVRE À L'ÉCRAN, BEAUCOUP DE LIBERTÉ ET DE CONFIANCE

Sydney Gallonde demande s'il est difficile de travailler à partir d'un livre. Simon Cornwell répond que pour lui, le plus dur était de parler à son père, bien plus qu'à un autre auteur. Mais en effet, partir d'un livre pour faire un film ou une série est un défi, car les objets sont différents et la narration ne peut pas être la même. Un bon livre en tant que tel est toujours un départ merveilleux avec une histoire qui vous porte, mais ça n'est qu'un départ pour la traduction inévitable et les adaptations à faire pour l'écran.

Un autre extrait de *The Little Drummer Girl* fait sentir à quel point la chorégraphie est un élément d'importance lorsque les histoires sont mises en scène pour l'écran. Parfois, c'est sans un mot, sans commentaire, simplement par le déplacement que la vie apparaît, que l'histoire prend vie.

Des changements sont toujours nécessaires, parfois jusque dans le caractère des principaux personnages. Il faut alors oser aller au bout de ce qu'exige l'histoire. Simon Cornwell donne l'exemple de la série *The Little Drummer Girl*, inspirée du livre de son père, mais très différente ne serait-ce que parce qu'elle se situe dans une autre époque et que les deux derniers épisodes

n'ont absolument rien à voir avec la fin du roman. Pourtant, il l'affirme, le sens profond est absolument issu du livre original.

Sydney Gallonde demande s'il y a des raisons objectives à ces changements. Simon Cornwell revient sur l'idée que les choses changent et parfois dans une bonne direction. En l'occurrence, une époque entièrement dominée par les hommes n'est plus d'actualité. D'ailleurs, fondamentalement, il lui semble qu'il faut introduire davantage de femmes scénaristes, qui pourraient donner aux personnages féminins des contours plus réalistes. Il faut aussi plus de femmes réalisatrices et tout simplement plus de femmes au pouvoir. Pour Simon Cornwell, cela prendra cependant du temps, car la prise en main du pouvoir ne peut se faire par étapes.

Il rappelle que *The Little Drummer Girl* a été écrit en 1983 ; c'est un livre remarquable, mais il a 35 ans. Le contexte a évolué, le dépeindre en l'état à l'écran, inchangé, fidèlement, n'aurait plus beaucoup de sens, et ce, alors qu'en parallèle, on le sent, le personnage principal – une jeune actrice anglaise très libre - est très contemporain. La mettre en scène autrement apparaît donc comme une bonne idée qui ne donnera que plus de force à l'histoire. D'ailleurs pourquoi les producteurs et les diffuseurs seraient-ils toujours un peu à la traîne des évolutions sociales ? Ce serait une vraie et profonde erreur, car si une chose semble certaine à Simon Cornwell, c'est qu'il faut être résolu de son temps et même, quand c'est possible, en avance. Pour être certain



de ne pas l'oublier, avant de lancer un projet, il se pose toujours une première salve de questions : pourquoi ? et, pourquoi maintenant ? L'expérience lui a d'ailleurs prouvé qu'il est utile de savoir répondre à ces questions tout au long de la longue aventure de la production.

Il est également suggéré que si les histoires changent en passant du livre à l'écran, il se pourrait aussi que l'écriture elle-même évolue avec l'air du temps. La littérature de John le Carré a évolué, son écriture devient plus graphique, plus imagée. Peut-être est-ce d'ailleurs un mouvement plus général qui voit revenir des tendances que les conteurs d'histoires pratiquaient déjà au Moyen Âge : pour nous accrocher, nous divertir, nous enseigner des choses, ces artistes polyvalents savaient déjà mettre en mouvement, faire jaillir l'émotion. Fondamentalement, l'écrivain redevient peut-être cet artiste multimédia qui s'exprime de toutes les manières possibles ?

LES DEUX PIEDS DANS LA CRÉATION

Simon Cornwell estime qu'il est également important de donner les rênes au réalisateur. Il faut qu'il ait les mains entièrement libres. La mission du producteur est de le soutenir complètement ce qui n'exclue pas, bien sûr, des moments de dialogue qui permettent de se comprendre. La confiance est ainsi pour lui un des maîtres mots de son « secret » de fabrication. Il ajoute la nécessité de s'écouter les uns les autres : c'est le terreau de toute idée réellement personnelle et sans cette subtile alchimie, on ne fait naître ni une équipe ni, in fine, une œuvre.

chacun peut ainsi (sans qu'il y ait de rupture, ni besoin de tout redire) participer aux différentes étapes d'un projet.

Simon Cornwell souligne également l'importance d'être clair sur ce que l'on veut faire, car cette clarté est ce qui permet de discuter, notamment, quand c'est nécessaire, avec le diffuseur. Mais avant toute chose, la clarté permet la liberté nécessaire à toute vraie création. Si tout est clair et que tout le monde est d'accord sur le but à atteindre, alors on peut modifier simplement une chose ou une autre – en toute liberté – et être réellement à ce que l'on fait, les deux pieds dans la création.

« DE L'AUDACE, DE L'AUDACE ET ENCORE DE L'AUDACE »

Sydney Gallonde demande à Simon Cornwell comment il fait face à la concurrence et, en substance, ce dernier n'a qu'une réponse : « De l'audace, de l'audace et encore de l'audace ! » Dans ce nouvel âge d'or de la télévision, il lui semble qu'il n'y a en effet pas grand chose d'autre à suggérer que d'être audacieux. Avant, il a été parfois possible d'améliorer légèrement ce qui a été un succès une année pour continuer de rencontrer le succès l'année suivante ; aujourd'hui c'est tout à fait différent. Répétez ce qui a été fait ou ce que font les autres lasse et condamne inéluctablement au désamour des audiences. Il en a fait l'expérience, les publics choisissent désormais presque toujours le courage créatif.

Peut-être faut-il tout de même aussi un peu de patience... pour se comprendre, construire une équipe et parce que les projets sont longs à sortir et exigent

"DE L'AUDACE, DE L'AUDACE ET ENCORE DE L'AUDACE !"

Souvent, beaucoup de temps s'écoule avant que l'équipe ne se mette à tourner, surtout que la société a souvent plusieurs projets en cours de développement. Sydney Gallonde demande alors si Simon Cornwell a le temps de s'impliquer et de se projeter dans chacun des projets. Interrogé également sur les modalités de collaboration avec son frère, Simon Cornwell précise que celui-ci est réalisateur depuis de très nombreuses années et que donc, sur le papier, son frère serait le « créatif » et lui le « gestionnaire » ; pourtant, dans la pratique, le travail est un travail commun, une subtile alchimie qui permet à chacun de développer tous ses talents. Et puis, plus largement, le temps a permis de construire une équipe solide, soudée, qui se connaît, qui partage aujourd'hui des goûts et des valeurs. Cela donne presque le don d'ubiquité. Chacun peut prendre le relais d'un autre et

un engagement pérenne. La Fontaine disait déjà que « patience et longueur de temps font plus que force ni que rage » ; Simon Cornwell suggère tout simplement d'ajouter l'audace à ce cocktail, qui devient ainsi à coup sûr détonant.

En conclusion, Simon Cornwell suggère à ceux qui veulent produire les séries d'aujourd'hui et de demain de miser toujours sur le courage créatif ce qui ne se traduit pas toujours par davantage de dépenses, mais qui s'incarne toujours dans une volonté de voir au loin, de convaincre, de dépenser mieux. Cela ne se fait pas sans talent, sans audace, sans patience et sans se souvenir des raisons qui font que l'on s'embarque dans l'aventure. n'est pas un roman, avec un début, un milieu et une fin.

POVERTY IS POWER ONE VISION

L'ARGENT NE FAIT PAS LE BONHEUR... ET SURTOUT PAS LA QUALITÉ

INTERVENANT : WALTER IUZZOLINO (fondateur et curateur, Walter Presents)

MODÉRÉ PAR : MARIE BARRACO (directrice de Série Series)

L'argent fait tourner le monde, c'est un fait. Même le monde artistique n'y échappe pas, celui de la télévision encore moins. Le petit écran connaît un nouvel âge d'or porté par un flot continu de séries toutes plus ambitieuses les unes que les autres. La série « premium » qui était une perle rare, difficile à dénicher, est aujourd'hui légion, presque devenue la norme. Mais ces séries ne manquent-elles pas de sel ? Si l'argent coule à flot, il ne semble pas bénéficier à la créativité. Walter Iuzzolino interroge ce qui fait désormais la qualité d'une série et constate que le manque de ressources est parfois un moteur qui pousse à renouer avec l'invention et l'originalité.

Lors de l'édition 2018 de Série Series, Walter Iuzzolino, le créateur de la plateforme Walter Presents (un service de VOD en ligne, financé par Channel 4, entièrement dédié aux fictions non anglophones) avait eu l'occasion, lors d'une session One Vision particulièrement joyeuse, de présenter sa philosophie : une philosophie selon laquelle la créativité est toujours synonyme de courage

et de prise de risque. Lorsque Marie Barraco le rencontre en octobre dernier pour l'aviser que le fil rouge de cette huitième saison sera le pouvoir, Walter Iuzzolino s'illumine. Cette année, il prendra le micro pour défendre un mantra à contre-courant de la doxa actuelle sur le monde des séries télévisées : « poverty is power ! »



UN GOÛT CERTAIN POUR LA PROVOCATION : ÉLOGE DE LA PAUVRETE DANS UN MONDE D'ABONDANCE

Il faut un certain culot, ou tout du moins un certain goût pour la provocation, pour faire l'éloge de la « pauvreté » lorsqu'on évoque un marché aussi rentable et performant que celui de la fiction télévisuelle. Alors que certains parlent d'un probable quatrième âge d'or de la télévision, le nombre de séries produites et diffusées dans le monde explose. Et rien ne semble pouvoir enrayer ce mouvement. « Lorsque j'ai fondé Walter Presents, se souvient Walter luzzolino, mon objectif était de dénicher des séries de qualité produites en dehors des États-Unis ou du Royaume-Uni. Il fallait que je visionne entre 15 et

“UNE BULLE S'EST FORMÉE,
ET CETTE BULLE EST DANGEREUSE.”

20 séries pour trouver la perle rare. » Sa plateforme a d'ailleurs permis de mettre en lumière certains bijoux comme *Heartless*, *Deutschland 83*, *Les Hommes de l'ombre* et *Valkyrien*. « Aujourd'hui, toutes les fictions qui atterrissent sur mon bureau sont des séries premium, un terme que je déteste. »

Walter luzzolino avoue qu'il n'a pas toujours détesté le mot « premium », bien au contraire. Pour alimenter sa plateforme, il basait ses recherches sur plusieurs critères. Les séries devaient avoir rencontré un grand succès dans leur pays d'origine - il n'optait donc pas pour des produits de niche réservés à une poignée d'initiés. Il retenait des séries populaires, bien écrites, bien jouées, bien filmées et bien produites, autrement dit des séries « premium ». Les contenus développés par HBO et Showtime étaient la norme selon laquelle il jugeait la qualité d'une série. « Je rejetais toutes les séries qui ne me paraissaient pas assez "premium". Je voulais démontrer au public consommateur de séries américaines que les séries françaises, italiennes ou tchèques pouvaient leur apporter le même plaisir. » Toutefois, l'appellation « premium » est aujourd'hui largement galvaudée et masque parfois un manque cruel d'originalité et de créativité.

LE MOMENT EST VENU DE CHANGER SON FUSIL D'ÉPAULE ET DE PRENDRE LE RISQUE DE LA NOUVEAUTÉ

Walter luzzolino a depuis changé son fusil d'épaule. Il réalise très rapidement que la majorité des séries, aussi « premium » soient-elles, sont, en fait, extrêmement lisses et ennuyeuses. Le terme « premium » n'est plus un gage de qualité. « Certaines séries ont des pilotes absolument sensationnels. Les bandes annonces sont excitantes. Puis, l'intérêt se délite au gré des épisodes. On réalise

qu'on s'est fait avoir. » Bien souvent, la forme (toujours plus clinquante et luxueuse) est privilégiée par rapport au contenu. « Beaucoup de séries » renchérit Walter luzzolino, « sont conçues comme des purs produits de luxe ». Elles sont ostensiblement chères. L'argent doit se voir, dans chaque plan.

Le marché de la fiction télévisuelle est en plein boom. L'argent, d'origine américaine, coule à flot, faisant apparemment le bonheur des diffuseurs, des producteurs et des créateurs. Le public, de son côté, a l'impression d'avoir l'embaras du choix. Mais ce n'est peut-être qu'une impression ? Walter luzzolino déplore en effet une certaine uniformisation des séries, toutes calquées sur le modèle américain. Toutes les séries ont

tendance à se ressembler. « À quoi bon ? Si je regarde une série américaine, je veux qu'elle soit américaine. Si je regarde une série française, je veux qu'elle soit française ».

Le débat « Global vs local » est ainsi relancé. Toutefois, Walter luzzolino est convaincu que les séries dites globales, conçues pour le marché international, ne fonctionnent pas sur les chaînes nationales. Paradoxalement, elles ne peuvent prospérer que dans l'écosystème des plateformes de streaming. Les chaînes nationales européennes, « les gardiennes du discours intellectuel et créatif de leur pays », ont besoin de tisser des liens forts avec leur public en leur proposant des contenus plus spécifiques. On peut rêver de la production d'un *Game of Thrones* européen. Walter luzzolino doute toutefois que cela soit possible.

UNE BULLE DANGEREUSE : TROP DE LUXE TUE LA CRÉATIVITÉ

« On nous rabâche constamment que nous vivons un moment exceptionnel. Je ne le pense pas. Une bulle s'est formée, et cette bulle est dangereuse. » Non seulement les bulles ont une fâcheuse tendance à exploser, mais la situation actuelle ne bénéficie pas à tout le monde. Elle profite essentiellement aux créateurs et scénaristes déjà établis, connus et reconnus. Les grandes plateformes de SVOD, notamment Netflix, leur font des ponts d'or, achetant leur fidélité au travers de contrats d'exclusivité sur quatre ou cinq ans. Dans ce contexte, aucune place n'est laissée aux jeunes talents.

Marie Barraco fait alors remarquer que le problème n'est peut-être pas tant la quantité d'argent, mais sa répartition au sein de la chaîne de création. Les scénaristes sont souvent les grands sacrifiés, la plus grande partie



du budget étant consacré au tournage. En revanche, certaines séries (souvent les moins chères), misent davantage sur l'écriture. Walter luzzolino acquiesce, ajoutant que le plus gros scandale, à ses yeux, est que personne ne veut parier sur les jeunes scénaristes. Il est vrai que les scénaristes novices sont beaucoup moins autonomes. Ils ont besoin d'être accompagnés et épaulés, beaucoup plus que les scénaristes aguerris.

POUR TUER L'ÉCOSYSTÈME : CONTINUEZ À NE PAS MISER SUR LES JEUNES SCÉNARISTES !

Engager un auteur inconnu, qui n'a pas encore fait ses preuves, constitue en soi un risque. « Il est difficile de prendre des risques lorsqu'une série coûte 3 millions par épisode. » Walter luzzolino a repris des études d'histoire de l'art. Il a réalisé que les plus grands peintres de la scène artistique parisienne du début du XXème siècle – Picasso ou Matisse – étaient, tout du moins à leurs débuts, extrêmement pauvres. « Ils n'avaient pas d'argent. À peine de quoi se payer de la peinture et des toiles. Cependant, les grandes stars de cette époque, ceux dont les œuvres étaient achetées à prix d'or, sont aujourd'hui totalement oubliés. » Walter luzzolino demeure convaincu que l'émergence de nouveaux talents est non seulement fondamentale, mais elle bénéficie à l'ensemble de l'écosystème.

L'argent est, bien évidemment, un moteur. « Toute démarche artistique repose sur le désir. Le désir d'exprimer une idée. Mais également celui d'avoir de l'argent. Les artistes ont besoin d'argent pour exprimer pleinement leur vision ». Walter luzzolino n'en demeure pas moins convaincu que l'argent n'est pas un gage de qualité. Il évoque, à ce titre, une série scandinave (dont il taira le nom) produite pour moins de 250 000 euros par épisode, une somme dérisoire. Cette série, qu'il adore, fait le tour du monde. Le résultat est bluffant pour un si petit budget. Walter luzzolino a rencontré un des producteurs de la série pour lui demander comment ils avaient réussi à produire une telle série avec aussi peu de moyens. La réponse était simple : « Nous avons filmé beaucoup de gros plans. » Les gros plans permettent effectivement d'économiser beaucoup d'argent, notamment sur les décors. La qualité de la série repose alors essentiellement, pour ne pas dire exclusivement, sur son scénario et sur le talent des acteurs.

Pour conclure, Walter luzzolino craint que le marché de la fiction ne se soit engagé dans une logique de « fuite en avant » qui mène à oublier l'essentiel... la création doit être au pouvoir.

DOV ALFON ONE VISION

QUAND LA FICTION DÉCORTIQUE
LES ARCANES DU POUVOIR

INTERVENANTS : DOV ALFON (auteur, journaliste), LEORA KAMENETZKY (scénariste), DAVID DUSA (scénariste), SANDRA OUAISS (productrice, Elephant International)
MODÉRÉ PAR : CLAIRE LEMARÉCHAL (scénariste)

Dov Alfon a plusieurs vies. Il a été espion, puis journaliste et aujourd'hui, il est romancier. Son premier livre, *Unité 8200*, un bestseller mondial, transporte le lecteur de Tel-Aviv à Paris dans un univers dangereux, gouverné par le mensonge et la duplicité. Le roman porte en lui tous les éléments d'une grande série, et le projet est effectivement lancé par Keshet, l'un des principaux groupes audiovisuels israéliens, à l'origine de certaines des séries les plus excitantes du moment. La série sera coproduite avec la France, alliant ainsi les talents de deux scénaristes aux cultures différentes, mais complémentaires. Portrait d'un romancier heureux, convaincu que la série est l'art du XXI^{ème} siècle.

Dov Alfon est l'auteur d'*Unité 8200* écrit en hébreu puis traduit dans plus de 12 langues, et bientôt adapté en série télévisée. Ce journaliste, auteur et éditeur a été, dans une autre vie, un membre des renseignements au sein de l'armée israélienne, exerçant ses fonctions dans l'un des services les plus sophistiqués de la planète, la fameuse et ultra-secrète *Unité 8200* (les initiés prononcent « huit deux cents ») qui a donné son nom au roman.

ESPION UN JOUR, ESPION TOUJOURS

Rien ne prédestinait Dov Alfon à devenir romancier. « J'ai écrit le premier chapitre de mon roman il y a trente ans, après mon service militaire » précise-t-il. Comme tous les soldats israéliens, il est affecté, à la fin du service obligatoire, dans une unité de réserve, en l'occurrence, au sein de l'unité 8200. Il y servira en tant qu'officier des services de renseignement un mois par an. « Au bout de cinq ans, on m'a confronté à un détecteur de mensonges. » Il est ainsi soumis à une série de questions précises (« Prenez-vous de la drogue ? » ou « Avez-vous un ami iranien ? »). Une des questions était : « Avez-vous l'intention d'écrire un livre sur votre expérience au sein de l'unité 8200 ? » Dov Alfon n'y avait jamais pensé et répond donc tout naturellement « non », passant ainsi avec succès le test du polygraphe. « En sortant de ce bunker, je me suis dit que ce serait, en fait, une très bonne idée. C'est donc eux qui m'ont poussé à écrire ce roman ! » Dov Alfon se lance alors dans l'écriture du premier chapitre. « J'ai très vite compris que je n'avais rien à dire. Je l'ai donc rangé dans un tiroir. »

Mais après une vie d'agent secret, Dov Alfon se convertit au journalisme. Il a été grand reporter, responsable des enquêtes puis rédacteur en chef du journal israélien Haaretz (le plus ancien quotidien en langue hébraïque qui fête cette année son centenaire) dont il est aujourd'hui le correspondant à Paris. Ce passage du renseignement au journalisme s'est fait « tout naturellement. » « La question est de savoir si on est un ancien espion ou si on continue à espionner toute sa vie, mais pour d'autres personnes », avoue-t-il. Quelle est la différence entre un journaliste – et notamment un journaliste d'investigation –, et un espion ? En fait, il y en a très peu. Les deux travaillent la même matière : l'information. Avec aujourd'hui un même défi de taille : les journalistes comme les espions s'emploient à distinguer le vrai du faux dans un monde submergé par les fake news, les canulars et les théories du complot.

MONTREZ COMMENT MARCHE LE MONDE

Le métier de journaliste a conduit Dov Alfon à rencontrer un grand nombre de dirigeants et d'hommes politiques. « J'ai soudain compris l'histoire que j'avais à raconter. Je voulais montrer comment marche le monde ». Le romancier a donc choisi de dépeindre le monde et ses nouveaux modes de gouvernance à l'heure du cyberspace et de la surveillance généralisée. Bien évidemment, il s'inspire de son expérience au sein de l'Unité 8200 pour alimenter sa fiction. Les plus grands auteurs de romans d'espionnage ont d'ailleurs souvent été d'anciens espions. Ian Fleming, le créateur de James Bond, était un ancien agent des renseignements de la Royal Navy. John le Carré a travaillé pour les services de renseignement britanniques du MI6.

Dov Alfon décide alors de prendre deux années sabbatiques, ressort la première esquisse qu'il avait écrite bien des années auparavant et s'attèle à l'écriture d'un roman d'espionnage ; un genre qui était un peu tombé en désuétude, mais auquel notre époque de « post-vérité » a redonné tout son sens. « Ce n'est pas un hasard si nous assistons, depuis plusieurs années, à une renaissance extraordinaire du genre de l'espionnage qui avait été oublié pendant au moins 20 ans. Tout le monde, en France, connaît la série *Le Bureau des Légendes*. Aux États-Unis, *The Americans* est sans doute la série la plus primée de notre époque. Je fais partie de cette vague dont je ne suis aucunement un précurseur ».

L'intrigue d'*Unité 8200* est difficile à résumer, mais... à son arrivée à l'aéroport de Roissy, un jeune startuper israélien est enlevé, sans motif apparent, par une jeune femme blonde. Présent à l'aéroport « par hasard », le colonel Zeev Abadi, officier de l'unité 8200, propose (ou plutôt impose) son aide à la police française. L'enquête va, dès lors, se dérouler sur deux plans : à Tel-Aviv, où la lieutenant Oriana Talmor tente d'aider son supérieur, et à Paris, où Abadi et le commissaire Léger vont enquêter conjointement, non sans quelques frictions. Quand le corps du jeune israélien est trouvé sans vie dans une usine de retraitement de déchets, nos trois héros se retrouvent englués au cœur d'un complot terrifiant aux enjeux internationaux.

Avec *Unité 8200*, Dov Alfon entreprend de dépoussiérer le roman d'espionnage. Oubliez les espions à l'ancienne, suivant en filature leurs proies dans des ruelles obscures d'une ville d'Europe de l'Est. Bienvenue dans l'ère cyber où les ennemis ne se rencontrent jamais physiquement

et où l'espionnage est contrôlé par les algorithmes. Le sujet est grave, mais le livre ne l'est pas. « Le ton de mon livre est très désinvolte. On est très loin du Scandi noir où il faut avoir peur dès la première page ». *Unité 8200* n'est effectivement pas dénué d'humour. Mais on sent que Dov Alfon n'a pas vraiment envie de rire. « L'histoire que j'ai à raconter est tellement terrifiante que j'ai pensé que la fiction détachée, presque comique, serait le seul moyen d'amener les lecteurs à continuer de lire le roman ». Mais une fois le roman fermé, le lecteur ne peut s'empêcher de frémir en pensant à ce monde où n'importe qui peut être espionné par quelqu'un qui se trouve à des milliers de kilomètres. Vous ne verrez plus jamais votre smartphone ou vos clés électroniques de la même façon.

CHOISIR DÉLIBÉRÉMENT LE PETIT ÉCRAN PLUTÔT QUE LE GRAND

C'est ce contraste apparent entre une intrigue terrifiante et lourde de sens et un ton délibérément détaché et amusant qui a séduit Leora Kamenetzky, scénariste sur certaines des séries les plus marquantes de ces dernières années (*Fauda* et *False Flag 2*, pour ne citer qu'elles). « J'ai acheté le livre. J'ai lu les 10 premières pages » nous confie-t-elle. « Arrivée à la page 11, j'avais mon téléphone portable à la main et j'appelais le chef de la fiction de Keshet pour lui enjoindre d'acheter les droits du roman ». Leora Kamenetzky, l'une des scénaristes les plus demandées en Israël, n'a aucun mal à convaincre la chaîne. Rien d'étonnant qu'un tel projet atterrisse dans les mains des producteurs de *Hatufim*, la série qui a inspiré *Homeland*.





De son côté, Dov Alfon est tout de suite emballé. Il l'est d'autant plus que Leora Kamenetzky est la créatrice d'*Adumot*, la série préférée de sa fille. « J'étais très flatté qu'une scénariste aussi talentueuse que Leora Kamenetzky s'intéresse à mon livre. Ceci dit, mon agent n'était pas content du tout. Leora avait lu mon roman en hébreu, bien avant son succès mondial, et il estime qu'il aurait pu obtenir un bien meilleur prix si j'avais attendu un peu plus longtemps pour vendre les droits ».

Le monde du 7ème art a également fait du pied au romancier pour acquérir les droits de son roman dans l'optique de le porter sur le grand écran. Mais Dov Alfon lui préfère le petit, plus adapté à une intrigue qu'il a voulue très contemporaine. « J'ai voulu parler d'un problème de notre époque, celui du populisme démagogique des médias, des hommes politiques et du monde de l'espionnage, qui n'existait pas il y a 20 ans. Je préférerais que ce soit un médium de notre époque qui en parle. Si, comme Noureev nous l'a dit, le ballet était l'art du XIXème siècle, je pense que l'art du XXIème siècle sera la fiction télévisée. »

UNE COPRODUCTION ISRAËLO-FRANÇAISE : COMPOSITION À QUATRE MAINS

Leora Kamenetzky entreprend l'écriture du premier épisode. « J'ai commencé l'adaptation en m'appuyant uniquement sur le point de vue israélien. Si l'histoire se déroule en grande partie à Paris, elle n'en demeure pas moins israélienne. » Mais la chaîne réalise que ce projet offre une parfaite opportunité pour monter une coproduction avec la France. Rentre alors en scène Sandra Ouais, responsable des projets internationaux au sein d'Elephant Group.

Lorsque Sandra Ouais a découvert le projet, il s'agissait d'un projet 100 % israélien et le livre n'avait toujours pas été traduit en anglais. Sandra Ouais saisit toutefois

l'opportunité, sans avoir lu le roman, basant sa décision uniquement sur le pitch et sur la première ébauche écrite par Leora Kamenetzky. Pour affermir la dimension française de l'intrigue (et ainsi éviter que Paris serve uniquement de décor à l'intrigue), elle fait appel à David Dusa, scénariste et réalisateur polyglotte et multitalents puisqu'il a touché à tous les genres, du cinéma à la photographie, en passant par la danse contemporaine. Lui-même est également immédiatement séduit par le ton du roman : « Un ton magique qui permet » selon lui « de pénétrer un monde très cynique et terriblement noir sans se vautrer dans la misère intellectuelle et spirituelle qui, malheureusement, règne dans le monde politique d'aujourd'hui. »

Leora Kamenetzky avoue qu'elle n'a pas vu d'un très bon œil le fait de se voir ainsi imposer de collaborer avec un autre scénariste. Ce projet de série avait été lancé à son initiative. C'était « son bébé ». « Lorsqu'on m'a dit que j'allais travailler avec un scénariste français, je l'ai immédiatement détesté. Personne ne veut se voir imposer de travailler avec quelqu'un qu'il ne connaît pas ». Alors que la production tente de faire venir David Dusa à Tel-Aviv, Leora Kamenetzky s'efforce de repousser la rencontre, probablement dans l'espoir qu'elle n'ait jamais lieu. « Mais il a fini par venir à Tel-Aviv. Je l'ai rencontré. Non seulement j'ai réalisé qu'il était très sympa, mais que nous pensons de la même façon. Nous portons le même regard sur le livre. Nous travaillons de la même façon. Ni lui, ni moi, n'essayons d'imposer nos points de vue. Le dialogue a toujours été très créatif. En plus, nous nous sommes beaucoup amusés, ce qui est très important ».

Sandra Ouais, qui a joué ici le rôle d'entremetteuse, rappelle que si la rencontre entre deux auteurs est toujours un moment fort, elle n'en demeure pas moins risquée. « Il n'existe pas de logiciel. Il n'y a pas de règle. C'est comme une rencontre amoureuse. Ça marche ou ça ne marche pas. On ne peut pas le prévoir ».

ROMANCIER ET SCÉNARISTE : DEUX MÉTIERS TRÈS DIFFÉRENTS

Les scénaristes avouent avoir pris quelques libertés avec le roman original. D'abord, le personnage du commissaire français est devenu une femme. Sandra Ouais estimait que ce personnage, dans le livre, n'était qu'un faire-valoir, dont la seule vocation était de mettre en valeur le héros. Il était, par ailleurs, « trop archétypal, à l'image de la façon dont les Israéliens, et probablement le monde, voient les Français ». En d'autres mots : bougon et râleur. Second changement important, alors que l'intrigue faisait appel à des « méchants » originaires du monde entier, il a été décidé que l'antagoniste principal serait français.

Dov Alfon choisit, dès l'origine du projet, de s'effacer et de laisser une entière liberté aux scénaristes.

« Je reste à leur entière disposition pour répondre à leurs questions » nous assure-t-il. « Le monde de l'espionnage est assez complexe. S'ils veulent s'assurer qu'ils ne font pas d'erreur, je serais toujours là pour eux. Mais ils doivent maintenant exprimer leur art. Scénariste de série télévisée est un autre métier. Ce n'est pas le mien. La tendance qu'ont certains auteurs de prétendre comprendre le monde des séries télévisées, ou de vouloir en écrire une, alors que c'est un autre métier, me semble erronée, voire même arrogante. »

Dov Alfon est d'autant plus à l'aise dans son rôle de consultant à distance qu'il ne dispose pas du temps nécessaire pour s'impliquer davantage dans le projet ; il a en effet décidé de se lancer dans l'écriture d'un second roman !



JONATHAN GOTTSCHALL ONE VISION

THE STORYTELLING ANIMAL : COMMENT LES HISTOIRES FAÇONNENT NOTRE HUMANITÉ

INTERVENANT : JONATHAN GOTTSCHALL (auteur, chercheur)

Le parti pris de Jonathan Gottschall est clair : au lieu de parler d'homo sapiens, il lui semble qu'on pourrait surtout parler d'homo fictus (« fiction man » ou l'homme du récit). Élie Wiesel a d'ailleurs proposé un point de vue qui pourrait participer de cette vision : il lui a en effet semblé que « Dieu a créé l'homme, car il aime les histoires » / « God made man because he loves stories ». Pour Jonathan Gottschall, c'est cette création incessante d'histoires, notre goût et notre sensibilité au récit qui sont le propre de l'homme.

LES HISTOIRES SONT NOTRE ADN

Jonathan Gottschall, chercheur à la frontière de l'art et des neurosciences, a rédigé sa thèse de doctorat d'anglais sous la direction du biologiste spécialiste de l'évolution David Sloan Wilson. Il est considéré comme un pionnier de l'application de méthodes scientifiques aux questions relevant des Lettres et Sciences humaines et ses recherches sont régulièrement relayées dans les médias. Il a écrit sept livres dont *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human* (Houghton Mifflin Harcourt, 2012).

Jonathan Gottschall montre une courte vidéo avec quelques carrés, des ronds et des triangles en mouvement. Il observe – avec l'assistance – que chacun crée autour de ces formes abstraites une « histoire » : certains voient deux petits êtres qui discutent, d'autres un personnage qui se fait bousculer par un autre, d'autres y voient même le départ d'une histoire d'amour... De simples formes géométriques en mouvement sur un écran, et déjà tous ont inventé une histoire. Pour Jonathan Gottschall, appuyé en cela par de récentes avancées en neurosciences, la preuve est faite que l'homme est avant tout un interprète. Il crée des histoires naturellement.

Voilà pourquoi, il propose de se considérer plus que l'homo sapiens (l'homme intelligent, sage, raisonnable) comme l'homo fictus, l'homme des histoires ou l'homme du récit. Il suffit d'une simple suggestion et l'histoire prend forme, sans que l'on puisse s'en empêcher.

UNE HISTOIRE EST TOUJOURS UNE AVENTURE

Jonathan Gottschall souligne un élément important : personne n'est passif devant une histoire ; elle nous met en mouvement. En effet, l'homme crée (ou co-crée) et n'est en fait jamais simplement en train de suivre ce que quelqu'un d'autre lui montre. On peut l'observer aujourd'hui grâce aux scanners qui permettent de lire les cerveaux pendant que les êtres lisent des histoires, qui les regardent pendant qu'ils regardent des histoires : on constate que le cerveau n'est pas passif, au contraire les zones actives sont exactement celles qui seraient actives si la personne était en action et si elle éprouvait les mêmes sensations que celles qui lui sont racontées.

Les neurosciences et l'imagerie associée montrent ainsi que l'activité du cerveau pendant que l'on écoute ou que l'on regarde une histoire est loin d'être passive. Notre cerveau ne suit pas quelqu'un qui nous raconte quelque chose, il est impliqué et vit les aventures du personnage donc on lui parle.

Jonathan Gottschall évoque également les travaux de Paul Zak, qui a invité quelques étudiants (plutôt pauvres) dans son laboratoire contre rémunération pour une petite expérience neuroscientifique. Il les confronte à l'histoire d'un enfant gravement malade qui va mourir et à son père dans les plus graves souffrances et difficultés. Il récolte un peu de leur sang avant qu'ils prennent connaissance de l'histoire et un peu de sang après qu'ils aient lu l'histoire. On constate alors une forte augmentation des niveaux d'ocytocine – l'hormone



de l'empathie. Il leur suggère ensuite de donner de l'argent pour cette « cause » et l'on alors peut mesurer leur (grande) générosité. On constate notamment que plus le niveau d'ocytocine est élevé, plus le don est généreux. En moyenne, il est environ de la moitié de la rémunération qu'ils ont reçue pour l'expérience. En parallèle, un groupe témoin est confronté aux mêmes informations dans une toute autre structure, recevant simplement des faits alignés. Ces derniers comprennent, mais ne donnent presque rien. Preuve est faite que les histoires changent concrètement les comportements.

RACONTER, C'EST ORGANISER LE CHAOS

Jonathan Gottschall suggère également que dans un monde rempli d'informations, l'histoire serait la structure

Les histoires sont si puissantes que ce qui arrive à l'autre m'arrive aussi à moi, même si je sais que ce n'est pas vrai. On commence ainsi à percevoir le pouvoir inouï des histoires. D'ailleurs, des études montrent que des séries populaires ont modifié profondément – et durablement – des comportements et des attitudes. *Will and Grace*, *Mom*, *Little Mosque* contribuent ainsi à changer les points de vue sur les homosexuels (on parle même de « l'effet Will and Grace ! »), l'addiction, les Musulmans...

Tout le monde n'est d'ailleurs pas heureux de ce pouvoir qui s'affiche. Avec Tolstoï, on pourrait peut-être s'inquiéter de la puissance de contamination de l'art, car, il le dit « l'art est une infection » ce qui pointe sur une forme de transmission différente de celle qui serait simplement « logique ». Cette valeur de « contamination »

“RIEN N'A LA PUISSANCE COGNITIVE D'UNE HISTOIRE, QUI NOUS PERMET D'ORGANISER NOTRE PERCEPTION ET NOTRE ÉTAT DE CONSCIENCE. ”

– la meilleure structure en tout cas – qui nous permettrait de sortir du chaos. Rien n'a la puissance cognitive d'une histoire, qui nous permet d'organiser notre perception et notre état de conscience.

Il lui semble que parfois on a oublié à quel point cela est bizarre. Logiquement, face à une fiction, on sait que ce qui nous est raconté est, à bien des égards, faux, et pourtant, on traite les informations transmises par la voix, les images, ou l'écriture comme si c'était réel et que cela nous arrivait réellement, maintenant.

de l'art est même un des éléments qui permettent de juger de la « valeur » de l'art. Plus on est infecté par les sentiments de l'artiste, plus son art est grand, suggère Tolstoï... Ainsi, pour faire émerger une idée et pour qu'elle se propage efficacement, pour faire avancer une idée vite, dans toutes les directions, pour qu'elle touche largement, l'histoire est le meilleur véhicule.

Car les histoires – on l'a vu – modifient les attitudes et les comportements. Platon semble déjà le savoir et il voulait bannir tous ceux qui racontent des histoires de la cité. Ils sont en effet qualifiés de (dangereux) menteurs professionnels capables de manipuler l'âme et l'esprit

de ceux qui les écoutent, de vendre leurs histoires en suscitant des émotions...

ÉCRIRE, C'EST TOUJOURS UN PEU ÉCRIRE LE FUTUR

Aujourd'hui, il semble plus difficile de vouloir bannir tous ceux qui racontent et peut-être faut-il au contraire les intégrer davantage, les accueillir mieux et travailler avec eux en étant conscients de leur pouvoir. Car bien souvent, on se trompe. On pense encore les histoires inoffensives, on pense qu'il ne s'agit « que de divertissement » alors qu'en fait l'histoire peut à la fois être ce qu'il y a de meilleur et de pire. Une histoire peut être une solution à tous les problèmes, mais elle peut aussi encourager des comportements non désirés. Les auteurs de nos histoires sont en fait les auteurs de notre futur.

Jonathan Gottschall projette quelques images d'un chamane au cœur de sa communauté en train de raconter des histoires en créant un rythme, une harmonie. Ce faisant, il crée la communauté. Aujourd'hui, nous avons peu de chamanes et de grands conteurs dans nos communautés et il revient à d'autres de créer ce sens d'être ensemble, finalement unis et pas si différents... Le dispositif à mettre en œuvre n'est peut-être pas très différent ?

SOMMES-NOUS DES DROGUÉS DE RÉCITS, DROGUÉS D'HISTOIRES ?

Et dans ce moment que certains peuvent qualifier de « nouvel âge d'or de la télévision », notamment devant le phénoménal succès des séries, surgit une autre question : ces histoires sont-elles addictives ? La question pourrait rester ouverte. Pour Jonathan Gottschall l'histoire en elle-même n'est pas tout à fait une drogue même si l'on constate des comportements de consommation boulimiques, addictifs, en rafale. On peut aussi les rapprocher de la drogue parce qu'elles modifient les états de conscience, mais... sans substance. Chacun semble donc pouvoir être et rester responsable de sa consommation. Pour autant, Jonathan Gottschall estime surtout que cela donne plus que jamais des responsabilités à l'auteur puisqu'en effet il est un « influenceur ».

LA SOCIÉTÉ DE LA POST-VÉRITÉ

Jonathan Gottschall précise que l'histoire n'est pas toujours fictionnelle. L'histoire n'est en effet pas nécessairement une fiction, elle est d'abord et avant tout une structure d'informations. Il s'agit d'une grammaire dont l'efficacité est impressionnante.

À cet égard, il conseille de veiller à ces éléments grammaticaux pour construire des histoires puissantes. Ainsi, le schéma narratif (situation, perturbation, solution), la prédictibilité du dénouement ou encore la profondeur d'un caractère auront un rôle important parce qu'ils vont rendre l'histoire convaincante. Si la structure est défallante, aussi intéressant que soit le sujet, il sera difficile d'entrer en connexion avec lui. Il suggère aussi de ne pas oublier que pour toucher le plus largement, même dans d'autres cultures, la simplicité de la structure narrative est un fort élément de succès. Ainsi, s'en tenir à la rigoureuse simplicité d'un exposé du problème suivi de la quête de la solution puis de la résolution de la situation reste une des solutions les plus efficaces.

Un participant évoque la question des *fake news* qui sont en fait une histoire tellement bonne qu'on préfère la croire plutôt que de vérifier les faits. Jonathan Gottschall estime en effet qu'il n'est pas certain que nos esprits soient organisés pour chercher avant tout la vérité et qu'ils choisiront bien souvent de porter toute leur attention à ce qui est tout simplement « la meilleure histoire ». C'est d'ailleurs ce qui explique que l'on s'intéresse parfois à des choses qui n'ont pas grande importance. Et peut-être que cela donne en effet raison à Platon qui voulait bannir tout ce qui risquait de nous détourner de ce qui est important, de la réflexion logique, du raisonnement.

Jonathan Gottschall propose alors de concevoir tout simplement que nous avons évolué vers une société post vérité, une société où ce n'est plus la vérité qui prime, mais l'histoire qui aurait du sens. Cela demande d'être particulièrement attentif, conscient, vigilant.

TON HISTOIRE PLUTÔT QUE TOUTES LES MIENNES

En conclusion, Jonathan Gottschall propose également un autre point de vue sur le conteur d'histoires : plus qu'un manipulateur, il est peut-être simplement celui qui sait le mieux nous reposer, nous relaxer. Notre cerveau produit en effet sans cesse des histoires ; celui qui propose une histoire à privilégier calme de fait le chaos puisqu'il donne à une histoire – la sienne – sa concentration et sa préférence. Le bruit des autres histoires alors s'estompe ; il n'est plus nécessaire de toutes les maintenir en vie. Le cerveau s'apaise.

Fort de ces observations, il propose d'intégrer le plus et le mieux possible les conteurs d'histoires dans nos sociétés, mais aussi de veiller à rester maître de la situation en développant un antidote, un contre-charme aux histoires. Et pour lui la seule chose qui pourrait aller contre les éventuels effets non voulus des histoires serait la raison, et une vigoureuse santé mentale !

UN MONDE EN MUTATION

LES SÉRIES TÉLÉVISÉES, LE BIG BANG OU L'EXPLOSION DES CONTENUS

LES MATINS D'AMPERE ANALYSIS

INTERVENANTS : GUY BISSON, LÉA CUNAT (Ampere Analysis)

Qu'en sera-t-il demain ? Partout dans le monde, les séries se multiplient. On pourrait parler d'une bulle, mais la tendance semble pérenne. Le contenu appelle le contenu et les séries sont de plus en plus nombreuses, variées en genre et de bonne qualité... Les cinq grandes tendances de la création internationale de fictions télévisées sont dévoilées par Ampere Analysis : le streaming, la mondialisation, les adaptations, la féminisation, et les coproductions. Ils décryptent également l'émergence de nouvelles stratégies de programmation et de production de contenus.

LES FICTIONS DE DEMAIN : QUOI, OÙ, POURQUOI ?

Guy Bisson précise que les données présentées concernent exclusivement des séries en cours de production qui n'ont donc pas encore été diffusées. Sa présentation ambitionne ainsi d'offrir un aperçu du futur de la création internationale de fictions télévisées.

Ces dernières années se sont distinguées par un boom des séries télévisées. Pour Guy Bisson, il s'agit bien d'un boom et non pas d'une bulle comme certains le pensent, car rien ne semble pouvoir enrayer ce mouvement qui, il en est convaincu, devrait perdurer encore plusieurs années. La compétition entre les diffuseurs s'est accrue, favorisant la création de nouveaux contenus de plus en plus nombreux.

La concurrence a conduit à une fragmentation des téléspectateurs, obligeant les diffuseurs à produire encore plus de contenus pour fidéliser leurs publics. Cette compétition accrue frappe aujourd'hui les grandes plateformes de streaming dont le marché est de plus en plus encombré. La domination de Netflix risque, dans ce nouveau contexte, d'être bientôt mise à rude épreuve avec l'entrée en scène de nouveaux acteurs aux ambitions affirmées. Ainsi, les grands conglomérats du divertissement – Disney, Warner et la 21th Century Fox – ont compris que le streaming était l'avenir de la télévision et entendent bien profiter de leur part du gâteau. Leur arrivée sur le marché aura pour première conséquence de vider progressivement les catalogues de Netflix et Amazon, les leaders incontestés du secteur. En effet, les catalogues de ces grandes plateformes sont aujourd'hui en grande

partie constitués de contenus sous licence, loués aux studios hollywoodiens historiques ; des contenus qu'elles pourraient perdre, dépouillées par ces nouveaux concurrents qui préféreront récupérer leurs contenus pour les vendre sur leurs propres services. La menace est réelle. Il est estimé que près de 20 % (en nombre d'heures) des contenus disponibles sur Netflix appartiennent à des groupes qui ont déjà des services concurrents ou vont en lancer dans les prochains mois. Netflix et Amazon, toujours leaders sur le marché, préparent leurs armes et multiplient les contenus originaux, favorisant ainsi une nouvelle explosion du nombre de séries.

GUY BISSON DISTINGUE CINQ GRANDES TENDANCES :

1) Le streaming, pour alimenter le désir de chacun

Les plateformes de streaming ont alimenté le désir croissant du public pour de nouveaux contenus, plus haut de gamme (ou premium). Netflix a lancé le mouvement et s'impose comme leader du marché avec 229 séries originales à son actif. Aujourd'hui, la plateforme a décidé d'axer sa stratégie sur la quantité et a annoncé la mise en production de plus de 234 nouvelles séries (soit 3 fois le volume des grands réseaux américains et 4 fois le volume des autres services de SVOD régionaux, y compris chinois). Avec 79 séries en développement actuellement, Amazon mise sur les grosses productions. Apple, qui a annoncé le développement de 35 séries, fait déjà partie des grands acteurs du secteur et ceci avant même le lancement de sa plateforme.

2) La mondialisation, et une production répartie dans le monde entier

Le mouvement de mondialisation de la production de séries originales est aujourd'hui porté principalement par les grandes plateformes de SVOD. Ainsi, Netflix mise de plus en plus sur les productions internationales et plus de 55 % des séries en cours de production sont réalisées en dehors des États-Unis, principalement en Amérique Latine, mais également en Europe. La Chine est devenue, ces dernières années, le deuxième plus grand producteur, derrière les États-Unis, de séries télévisées au monde. Elle est suivie par le Royaume-Uni et l'Inde.

3) Les adaptations, ou l'exploitation plurielle d'un même contenu

Paradoxalement, le boom des séries ne favorise pas l'originalité. Ainsi, un tiers des séries nouvellement produites sont des adaptations de contenus préexistants. 49 % des séries en cours de production sont adaptées de romans.

4) La féminisation, les héros sont désormais souvent des femmes

Sur les grandes chaînes linéaires américaines, 32 % des séries sont portées par des protagonistes féminins. Si les femmes exercent, dans ces séries, tous les métiers possibles, de médecin à avocat en passant par soldat, la grande majorité des héros masculins sont des policiers.

5) Les coproductions se multiplient, la collaboration est dans l'air du temps

Favorisées par la mondialisation de la création télévisuelle, les coproductions internationales ont le vent en poupe. Aujourd'hui, près de 10 % des séries en développement, sur les plateformes de streaming comme sur les chaînes linéaires, sont coproduites. On note toutefois que les chaînes publiques ont tendance à collaborer avec leurs homologues. En effet, 28 % des coproductions actuelles sont le fruit d'un partenariat entre deux chaînes nationales publiques. 52 % des coproductions sont européennes, devançant de loin les réseaux américains. Les données montrent que le nombre de coproductions est inversement proportionnel à la taille du pays. Ainsi, les plus « petits » pays (les pays scandinaves, par exemple), ne disposent pas d'un marché interne suffisamment grand et ont, de ce fait, tendance à privilégier les coproductions, alors que les plus grands marchés – comme la Turquie et les États-Unis – ne s'y intéressent pas. En matière de genre, la majorité des fictions coproduites dans les six derniers mois de l'année 2018 étaient soit des séries criminelles, soit des séries jeunesse. Le nombre de séries de science-fiction coproduites, un genre pourtant très prisé ces dernières années, a considérablement baissé.

NOSTALGIQUE, HISTORIQUE, ROMANTIQUE, SOCIALE OU POLITIQUE... LA THÉMATIQUE DES SÉRIES SE DIVERSIFIE

S'appuyant sur un échantillon mondial de séries en cours de production, Guy Bisson distingue quatre thématiques principales. Boostée par le succès de séries comme



Stranger Things, la nostalgie est probablement l'une des thématiques les plus traitées. Les séries historiques en costume continuent de séduire massivement les chaînes, notamment les séries dont l'intrigue se déroule dans les années 40 ou 50. Les séries explorant des thématiques contemporaines, de nature plus sociale (la sexualité et le genre) ou politique (l'immigration) rencontrent également un grand succès. Il en est de même des comédies romantiques qui rencontrent un regain d'intérêt. Enfin, les séries fantastiques – la quatrième et dernière thématique – sont toujours aussi populaires.

PLATEFORMES ET DIFFUSEURS: LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES ?

Léa Cunat analyse l'impact des nouvelles pratiques de visionnage sur le marché télévisuel en Europe de l'Ouest et, plus spécifiquement, sur la demande de contenu.

Les Européens continuent de regarder la télévision à un niveau « élevé » puisqu'ils continuent d'y consacrer près de 4h25 par jour en 2018 (contre 4h18 en 2016). Les chiffres montrent, toutefois, qu'ils la regardent différemment, comme en témoigne la forte percée de l'OTT dont la montée en puissance se fait au détriment de la télévision linéaire classique. Pour rappel, l'OTT, ou *over-the-top*, désigne la télévision par contournement, c'est-à-dire tous les services qui proposent des contenus audiovisuels via Internet sans passer par un opérateur, qu'il s'agisse d'un opérateur de câble, de téléphone ou de satellite. L'OTT recouvre notamment tous les types de vidéo à la demande (SVOD) ainsi que les plateformes de vidéo en streaming comme YouTube.

Si la conquête du public européen par la SVOD est inexorable, la télévision payante est loin d'être morte. En effet, contrairement aux États-Unis, l'abandon de la TV linéaire payante au profit d'offres SVOD n'est pas généralisé. Ainsi, au premier trimestre 2019, 43 % des internautes européens sont abonnés à la fois à la SVOD et à la télévision payante alors que 20 % ne sont abonnés qu'à la SVOD et 19 % ne sont abonnés qu'à une offre de télévision payante.

Alors que la SVOD a déjà été adoptée par les plus jeunes générations, aujourd'hui, les nouvelles souscriptions sont portées, en Europe, par les spectateurs de plus de 55 ans, ces derniers imitant les habitudes de visionnage des plus jeunes, notamment le *binge watching*. Cette évolution a des conséquences très importantes sur la stratégie de programmation des SVOD, obligées d'adapter leurs contenus à un nouveau public. Ainsi, si les jeunes téléspectateurs s'intéressent, majoritairement, à la comédie, au drame et à l'horreur, les générations plus âgées préfèrent les thrillers et les documentaires.

DES INVESTISSEMENTS EN NETTE CROISSANCE ET DES STRATÉGIES DE PROGRAMMATION PROFONDÉMENT REMANIÉES

Les investissements dans les contenus audiovisuels (hors sport) s'élèvent à 123 milliards de dollars en 2018 (en croissance de 30 % par rapport à 2013). Ces investissements sont majoritairement portés par les diffuseurs américains. Netflix et Amazon ont annoncé un investissement combiné de 12,5 milliards en 2018. Les diffuseurs européens, de leur côté, ont investi, en 2008, pour plus de 24,8 milliards de dollars, un montant stable depuis 2013. On note, par ailleurs, que 60 % des sommes investies par les chaînes européennes sont désormais allouées à des contenus originaux (contre 50 % en 2005).

La stratégie de programmation des grandes plateformes américaines, en premier lieu Netflix et Amazon, sera, dans les mois à venir, profondément bouleversée par les nouvelles directives européennes. Le Parlement européen a ainsi voté l'approbation de nouvelles réglementations en matière d'audiovisuel visant à imposer un quota de 30 % de contenu européen aux services de streaming. En France, Netflix devra, pour se conformer aux nouvelles obligations, ajouter plus de 3 000 heures de contenus européens à son catalogue.

Aujourd'hui les GAFAN font figure de véritables poids lourds de la production audiovisuelle. Google, Apple, Facebook, Amazon et Netflix sont bel et bien concurrents et développent des ambitions et des stratégies très différentes pour satisfaire « la gloutonnerie » des consommateurs de contenus.

Les GAFAN répondent d'abord à l'attente de publics différents dont les goûts spécifiques influencent les stratégies de contenu qu'ils mettent en place. Ainsi, les consommateurs de vidéos sur Facebook Watch ou sur Google (Youtube) sont en moyenne plus jeunes, perçoivent les revenus les moins élevés et ont plus de chance de vivre encore chez leurs parents. Ils ont une préférence pour la télé-réalité, l'animation et les clips musicaux. Les utilisateurs de Apple, Amazon et Netflix sont plus âgés et plus riches. Ils affichent une nette préférence pour les contenus scénarisés. Ils ont, par ailleurs, tendance à avoir un ou plusieurs enfants en bas âge, ce qui explique leur consommation élevée de contenus pour enfants.

Netflix, s'appuyant sur une stratégie très agressive et des moyens colossaux, investit des sommes pharaoniques dans la production de contenus originaux. Amazon, de son côté, privilégie la qualité à la quantité et continue d'investir dans des contenus audiovisuels *premium* afin d'attirer et garder ses abonnés, ceci dans l'optique de convertir des téléspectateurs en acheteurs. Si les chiffres sont loin d'égaliser ceux de Netflix et d'Amazon Prime Video,



Facebook et Youtube sont toutefois passés à l'offensive et s'engagent dans la création de contenus originaux exclusifs annonçant la mise en production respective de 22 et 10 fictions. Quant à Apple, si le nombre de projets en cours de production demeure encore assez faible, ses ambitions sont extraordinaires. En effet, la marque à la pomme a déjà investi plus d'un milliard de dollars et n'a pas hésité à débaucher des cadres supérieurs issus de grandes majors comme Sony.

Logiquement, Netflix, Amazon et Apple, répondant aux attentes de leurs publics respectifs, privilégient les contenus scénarisés. Facebook et Youtube ont plutôt tendance à se « spécialiser » dans les contenus non scénarisés. En termes de formats, les deux géants privilégient une durée, classique, d'une heure par épisode, chaque saison proposant entre 10 et 12 épisodes. Sur Facebook, en revanche, les séries ont, en moyenne, une trentaine d'épisodes par saison, d'une durée plus courte de 30 minutes.

En termes de genre, Netflix et Amazon proposent des catalogues aux profils très similaires et misent, en priorité, sur les contenus jeunesse, les séries dramatiques, la science-fiction et les thrillers. Toutefois, une analyse plus détaillée des contenus mis en ligne par les deux plateformes pendant le premier trimestre 2019 montre que Netflix s'intéresse de plus en plus à la télé-réalité et au divertissement, ceci au détriment des autres genres, témoignant ainsi d'un changement stratégique dont l'objectif est d'attirer de nouveaux profils dans un marché saturé. Si Amazon ne privilégie aucun genre en particulier, la télé-réalité et le divertissement font une entrée remarquée dans leur catalogue. En termes de genre, Apple semble, tout du moins pour le moment, copier la programmation de ses deux principaux concurrents. On recense actuellement

seulement une trentaine de programmes en production, ce qui n'offre pas une image claire de sa stratégie à plus long terme. Celle-ci devrait reposer davantage sur l'agrégation de films, émissions et séries de chaînes et services tiers que sur la production de contenus originaux (utilisés au plus comme un outil marketing pour attirer les téléspectateurs sur la plateforme). Youtube et Facebook, en revanche, cherchent à se différencier en privilégiant les documentaires et la télé-réalité.

Netflix a pu s'appuyer sur un catalogue de titres acquis, programmés en première fenêtre sur les diffuseurs linéaires. Si les contenus originaux sont très populaires, leur cycle de vie est très court. En effet, l'intérêt des spectateurs est très fort pendant trois semaines (période suivant la mise en ligne de l'intégralité des épisodes de la série) puis s'éteint rapidement. De plus, les séries les plus demandées n'appartiennent pas à la plateforme. Une sitcom comme *Friends*, très regardé sur Netflix, est la propriété de Warner Studios. Les contenus acquis auprès des studios, qu'ils soient scénarisés ou non scénarisés, continuent de constituer un élément clé de leur stratégie.

L'appétit de Netflix pour les contenus semble insatiable. Entre décembre 2018 et mai 2019, la plateforme a ajouté à son catalogue environ 1 000 heures de contenus acquis et 100 heures de contenus originaux par mois. Ses genres préférés sont les programmes jeunesse, les séries criminelles, les comédies et les séries romantiques. De son côté, Amazon a ajouté, sur la même période, plus de 2 000 heures de contenus acquis par mois et affiche une nette préférence pour la télé-réalité, la comédie, les séries dramatiques et les fictions pour enfants. De plus, certains contenus sont désormais disponibles simultanément sur les deux plateformes ; ils peuvent donc être vendus deux fois. Que de perspectives !

DÉFRICHER, INNOVER, PRENDRE DES RISQUES... UN RENOUVEAU POUR LE SERVICE PUBLIC AUDIOVISUEL

FOCUS FRANCE TÉLÉVISIONS ET DR

INTERVENANTS : ANNE HOLMÈS (directrice de la fiction nationale, France Télévisions)
 SENED DHAB (directeur de la fiction numérique, France Télévisions)
 NATHALIE BIANCOLLI (directrice de la fiction internationale, France Télévisions)
MODÉRÉ PAR : CAROLE BIENAIMÉ-BESSE (conseillère, CSA)
 et ALEX BERGER (producteur, TOP)

France Télévisions et DR, les deux grands groupes audiovisuels publics français et danois, sont aujourd'hui en pleine révolution. La forte concurrence sur leurs marchés domestiques les oblige à réaffirmer ou redéfinir leur stratégie, leurs programmes et leur positionnement en matière de création de fictions, et à prendre de nouveaux risques et explorer de nouveaux univers.

Si France Télévisions et DR, deux grands groupes européens de service public, opèrent sur des territoires différents et s'adressent à des publics différents, ils partagent aujourd'hui les mêmes ambitions et ont à relever des défis comparables.

DE NOUVEAUX UNIVERS FICTIONNELLS POUR LE SERVICE PUBLIC

DR, le diffuseur public danois, a produit certaines séries emblématiques comme *Borgen*, *Broen* et *The Killing*, ces deux dernières ayant largement contribué à donner ses lettres de noblesse télévisuelle au « Nordic Noir ». Ce mouvement, à l'origine littéraire, est né au Danemark dans les années 50, mais c'est bien la télévision qui a permis de le faire rayonner dans le monde entier avec ces séries noires, empreintes d'un réalisme brut, bousculant le cadre traditionnel des polars.

Porté par des séries novatrices initiées grâce à une stratégie concentrée sur les créateurs, DR bénéficiait d'une position et d'une image enviées dans toute l'Europe. Mais en 2018, le gouvernement danois a imposé des coupes budgétaires de 20 % au groupe, l'obligeant non seulement à fermer des services de télévision et de radio, mais aussi à redéfinir entièrement sa stratégie en matière de création originale de fiction. Le départ en 2017 de Piv Bernth – alors directrice de la fiction chez DR et productrice de *The Killing* – suivie par une grande partie de l'équipe fiction, a pu être interprété comme un signe. Il a été demandé à la nouvelle équipe fiction de se recentrer sur la fiction nationale ; mais pour Christian Rank, cela ne doit en rien pousser à revoir à la baisse les ambitions qualitatives de la fiction de service public. Ainsi les projets présentés lors de Série Series sont-ils la preuve de ce nouvel élan et d'une toute nouvelle ligne éditoriale.



De son côté, France Télévisions s'est vu reprocher de produire trop de polars. Anne Holmès, directrice de la fiction nationale, convient que le groupe de télévision publique français était trop « monotâche ». Aujourd'hui, l'ambition est de diversifier la grille de fiction des chaînes du groupe. Une première tentative – réussie – de diversification a été menée l'année dernière avec la production de séries comme *Speakerine* ou *Philharmonia*. Cette stratégie est maintenue pour la saison 2019-2020, et même renforcée, avec des projets comme *À l'intérieur* (minisérie avec Béatrice Dalle dont l'intrigue se déroule dans un hôpital psychiatrique), *La dernière vague* ou *Romance*, deux séries fantastiques, un genre rarement exploré par France Télévisions. Le groupe renoue également avec la comédie avec les miniséries *Faites des gosses* (sur les nouveaux rapports enfants-parents) et *Il a déjà tes yeux*, l'adaptation du film de Lucien Jean-Baptiste, sorti en 2017. Enfin, l'histoire sera à l'honneur avec la diffusion prochaine de trois nouvelles miniséries sur Charles de Gaulle, Voltaire et Diane de Poitiers.

L'AMOUR DU RISQUE

Les stratégies déployées par DR et France Télévisions sont également le fruit de la concurrence acharnée que se livrent les différents diffuseurs, publics et privés, sur le marché européen de l'audiovisuel. Les grandes plateformes américaines inondent le marché de séries originales et les diffuseurs, notamment publics, ne pourront s'y faire une place que s'ils trouvent leur voix, développent des projets modernes, inattendus, identifiés.

Pour Anne Holmès, « l'arrivée sur le marché européen des nouvelles plateformes de SVOD a exercé l'œil du public, ce qui permet à France Télévisions de prendre plus de risques. » Les chaînes traditionnelles ont trop souvent eu tendance à s'autocensurer, écartant certains projets sous le prétexte, souvent fallacieux, qu'ils ne pouvaient pas « marcher ». « La création se bouscule et se remet en question » souligne Anne Holmès, ajoutant que les

projets qui lui sont présentés sont « de plus en plus forts », comme, par exemple, *Romance* et *Une belle histoire*, deux séries présentées par leurs créateurs respectifs. La première marque l'incursion d'Hervé Hadmar, grand spécialiste du thriller, dans un genre auquel il n'est pas associé habituellement. En effet, comme son titre l'indique, *Romance* est une histoire d'amour. L'amour est aussi au cœur d'*Une belle histoire*, série en huit épisodes adaptée du programme anglais *Cold Feet* par les créateurs d'*Un village français* (Frédéric Krivine et Emmanuel Daucé) dont l'intrigue suit le parcours croisé de trois couples.

À l'heure où la guerre des contenus fait rage, France Télévisions entend augmenter sa part de séries premium à gros budget et se lance dans une stratégie active de développement de fictions d'envergure internationale. La première pierre de cette stratégie a été le lancement, en 2018, de « l'Alliance » réunissant France Télévisions, la Rai et la ZDF, trois grands groupes européens œuvrant sur des marchés comparables et chacun pouvant être considéré comme « menacé » par l'arrivée des plateformes. Nathalie Biancolli explique que les membres de cette Alliance « se réunissent tous les deux mois pour échanger des projets, aussi bien via la coproduction qu'à travers des préachats ou de simples acquisitions. Le fonctionnement de l'Alliance est très souple. Les trois pays sont libres d'accepter ou non un projet. Ils sont également libres de se tourner vers d'autres partenaires. »

Pour Nathalie Biancolli, France Télévisions ambitionne, à travers cette nouvelle alliance européenne, « de promouvoir et faire rayonner les auteurs français à l'international ». L'Alliance porte déjà ses fruits puisqu'elle a déjà permis la production d'une série d'espionnage en 6 épisodes de 52 minutes – *Mirage* – réalisée par Louis Choquette avec, au casting, l'actrice franco-canadienne Marie-Josée Croze, le comédien britannique Clive Standen et l'acteur allemand Hannes Jaenicke. La série sera diffusée en 2020, en *prime time*, sur France 2. Le deuxième grand projet de l'Alliance est une adaptation du *Tour du monde en 80 jours* de Jules Verne, un 6x52 minutes avec David Tennant et le comédien français Ibrahim Koma.

En réponse à la concurrence effrénée des nouvelles plateformes, France Télévisions mise également sur la fiction numérique. Sened Dhab a ainsi pour mission de faire développer et fournir des fictions pour les deux antennes numériques du groupe : France TV Slash, un média vidéo 100 % gratuit pour les 18-30 ans, et France.tv, plateforme « généraliste » de streaming vouée à se positionner comme une offre de destination. « Avec l'émergence des nouvelles plateformes, il nous est apparu urgent, confie-t-il, de créer une offre complémentaire, plus ancrée dans le tissu socio-culturel français et plus à même de toucher les publics qui délaissent aujourd'hui les antennes de France Télévisions pour regarder Netflix et Amazon. »



Après le succès de la série *Skam* France, France TV Slash étend son offre destinée aux jeunes adultes avec *Mental*. La série explore le monde de l'adolescence en l'abordant à travers les troubles psychiques et suit le quotidien de quatre jeunes internés dans une clinique pédo-psychiatrique. Tourné avec des adolescents et pour des adolescents, *Mental* « parle de sujets qui touchent directement les jeunes » et ambitionne de déstigmatiser les troubles psychiques et de libérer la parole autour de ce sujet encore considéré comme tabou. « Le sujet est complexe, mais le créateur et les scénaristes ont su le traiter avec justesse et sans misérabilisme » affirme Sened Dhab. La fiction numérique a cette force, aujourd'hui, de pouvoir s'adresser à des publics ciblés et traiter une palette nouvelle de sujets.

Un groupe comme France Télévisions est aujourd'hui plus enclin à diffuser des séries de niche, plus « clivantes », au risque de ne réunir qu'une fraction des téléspectateurs. Pour Anne Holmès, l'audience reste importante (les téléspectateurs payent la redevance pour regarder la télévision), mais elle n'est plus primordiale. « La série *Aux animaux la guerre*, présentée à Série Series il y a deux ans, n'a pas trouvé son public. Mais je reste convaincue que c'était une très bonne série. Je ne regretterai jamais de l'avoir faite. Personne ne me reprochera de l'avoir faite. » Il est, par ailleurs, tout à fait naturel que le taux d'audience varie en fonction des projets. « Quel est par

exemple l'intérêt de faire une série policière, un pur divertissement, si elle ne marche pas ? Si une série de niche ne trouve pas un large public, c'est moins grave. »

Les fictions produites et diffusées par DR témoignent également de la volonté du groupe danois de prendre de plus en plus de risques. Les séries présentées cette année au cours de Série Series offrent la preuve que le diffuseur public danois n'a pas peur de bousculer les téléspectateurs, voire de les choquer. En témoignent *When the Dust Settles*, projetée lors de la soirée d'ouverture, qui relate l'impact d'une attaque terroriste sur une petite communauté, sans taire la violence de l'événement ; ou encore *A Family Matter* (renommée depuis *Cry Wolf*), portrait d'une famille déchirée, dont la fille s'affirme victime de violences domestiques tandis que les parents soutiennent le contraire.

Les participants à cette 8ème édition de Série Series ont aussi eu l'opportunité de voir plusieurs extraits de *Deliver Us*, une série créée par Marie Østerbye et Christian Torpe. À l'image des séries qui ont fait la réputation de DR au niveau mondial, *Deliver Us* semble, tout du moins à première vue, d'une noirceur absolue. Le pitch est aussi simple que redoutable : « Les citoyens d'une petite ville unissent leurs forces et planifient le meurtre parfait du psychopathe du coin, pour finalement se rendre compte qu'en se prenant pour Dieu, on finit



qu'une série comme *Cry Wolf* trouve naturellement sa place dans la grille de programmation de DR. Pour Christian Rank, très attaché à ce projet, cette série de huit épisodes, créée par Maja Jul Larsen, répond aux

l'inceste, la pédophilie, le déni de grossesse ou encore la grossophobie. France Télévisions remplit également sa mission de service public au travers de la fiction numérique, peut-être de façon plus détournée, moins

"LES HISTOIRES RACONTÉES PAR DR DOIVENT DRESSER LE PORTRAIT DE NOTRE SOCIÉTÉ. ELLES DOIVENT AIDER LES TÉLÉSPECTATEURS À INTERPRÉTER ET COMPRENDRE LE MONDE QUI LES ENTOURE"

grandes questions que se posent de très nombreux spectateurs : « Que signifie être un bon parent ? » ou « Comment doit fonctionner une famille ? ». *Cry Wolf* permet, par ailleurs, à la chaîne d'aborder le genre du thriller sous un autre angle. « C'est l'occasion pour nous de raconter une histoire criminelle d'une façon originale sans avoir recours aux poncifs du genre. »

évidente. La future série *Parlement* (10 épisodes de 30 minutes) narre, sous l'angle de la comédie, le quotidien des assistants parlementaires européens. Pour Sened Dhab, « si cette série est comique, l'objectif n'est pas de se moquer de l'Europe, bien au contraire. *Parlement* permet de mettre en avant le projet européen tout en faisant rire. Il aurait été impensable, dans le contexte politique actuel, de taper sur les institutions européennes. »

« Les histoires racontées par DR doivent dresser le portrait de notre société. Ces histoires se doivent d'être sincères et captivantes. Elles doivent aider les téléspectateurs à interpréter et comprendre le monde qui les entoure et permettre, à cet effet, d'ouvrir le dialogue. » Christian Rank a grandi en regardant DR. « La chaîne m'a aidé à devenir la personne que je suis aujourd'hui. Elle m'a permis de trouver ma place dans la société. »

Comme le rappelle Christian Rank, les chaînes publiques n'ont aucun intérêt à concurrencer directement les grandes plateformes sur le marché du pur divertissement. « Les plateformes américaines auront toujours plus d'argent. Leurs séries auront toujours plus de dragons. » Mais les valeurs de service public donnent tout leur sens au travail de France Télévisions et DR. Elles leur offrent l'opportunité de développer et de créer des séries fortes, originales, pertinentes ; des séries qui peuvent changer le monde.

Les missions de service public sont également au cœur du travail au quotidien de France Télévisions. Anne Holmès souligne, sur ce point, que « les fictions diffusées par les chaînes publiques se doivent toujours d'être le reflet du monde contemporain » et France 2 continuera d'accueillir sur sa grille de nombreuses soirées débats, évoquant des sujets de société parfois difficiles comme

par devenir le Diable. » La série refuse tout manichéisme pour explorer les zones grises de l'âme humaine. Pour Christian Rank, elle permet à la chaîne de s'aventurer dans d'autres domaines, probablement plus risqués. « Les créateurs ont travaillé précédemment aux États-Unis et apportent à la chaîne une autre façon de travailler, l'obligeant ainsi à s'adapter et se remettre en cause ».

Christian Rank, directeur de la fiction chez DR, est convaincu que la concurrence est un bien pour la création. Elle a forcé la chaîne à revisiter sa stratégie. Toutefois, il se demande si la multiplication exponentielle du nombre de séries proposées sur le marché a un sens. « En 2015, 17 nouvelles séries ont été produites en Scandinavie. En 2018, plus de 50 séries ont été produites. » Il affirme qu'à ce stade « la dernière chose dont le monde a besoin est probablement une nouvelle série ! »

L'équipe fiction de DR s'ouvre à de nouveaux horizons créatifs tout en continuant de tirer le meilleur du modèle, bien rodé, qui a fait naître ses plus grands succès nationaux et internationaux : l'internalisation d'une grande partie de la production (c'est le cas pour *When the Dust Settles* et *Cry Wolf*, produites par l'équipe de DR Drama), la confiance envers les créateurs et la mise en œuvre de conditions propices à leur travail (notamment à travers l'attention portée à la phase de développement

et la création de *writers' rooms*), ainsi qu'une vision forte du rôle du service public en matière de fiction. DR Drama s'est récemment vue enjoindre un changement de cap important avec la réduction des budgets et le recentrage sur la fiction nationale demandé par la direction. Mais les projets divers et ambitieux présentés lors de cette session montrent que ces injonctions ne remettent nullement en cause la capacité de DR Drama à produire des œuvres distinctives, porteuses de sens et universelles.

RÉAFFIRMER LA NOTION DE SERVICE PUBLIC

Cela peut surprendre, surtout exprimé par un directeur de la fiction, mais Christian Rank estime que l'offre est aujourd'hui trop pléthorique. « Personne n'a le temps de regarder autant de séries. » Il ajoute que la grande majorité des séries produites, souvent créées dans l'urgence, ne sont pas bonnes. C'est ainsi que pour lui l'évolution du marché offre à un diffuseur comme DR l'opportunité de renouer avec les valeurs de service public qui l'ont porté depuis sa création.

Car Christian Rank est convaincu que les téléspectateurs auront toujours besoin qu'on leur raconte des histoires fortes ; des histoires qui défient et enrichissent la vision qu'ils ont des autres et d'eux-mêmes. C'est en ce sens



LA FICTION EN EUROPE : DES MODÈLES À SUIVRE POUR LA FRANCE ?

DÉBAT SACD



INTERVENANTE : AUDE ACCARY-BONNERY (directrice générale adjointe, CNC)
 LISELOTT FORSMAN (productrice projets internationaux, Yle)
 SÉVERINE JACQUET (scénariste)
 JÖRG WINGER (auteur, producteur)
 BÉNÉDICTE LESAGE (productrice, Shine Fims)
 MODÉRÉ PAR : PASCAL ROGARD (directeur général, SACD)

L'euphorie créatrice qui s'est emparée du continent, nourrie notamment par l'arrivée des grandes plateformes de SVOD, questionne l'évolution des méthodes et la place des auteurs dans la chaîne de création. Si beaucoup s'accordent sur le fait que les scénaristes sont au cœur du processus, il apparaît qu'il faut trouver ensemble la meilleure manière d'offrir aux auteurs les moyens de travailler.

L'Europe est une terre de création de séries, riche et diverse. Pour autant, il n'y a pas un modèle européen unique. Alors que la France réfléchit à la mise en place d'un plan spécifique de soutien aux séries, les pratiques qui existent en Europe sont confrontées aux règles à l'œuvre aujourd'hui en France.

LE SCÉNARIO AVANT TOUT!

À partager les bonnes pratiques en matière de création d'œuvres télévisuelles, les regards se portent naturellement vers les pays scandinaves, à l'origine de certaines des séries les plus excitantes de cette dernière décennie. Liselott Forsman rappelle que la grande majorité des séries scandinaves produites par les chaînes publiques sont des coproductions, notamment à travers un système mis en place dès 1959 et qui permet aux différents pays de la zone de se soutenir financièrement et de créer des programmes ambitieux.

Toutefois malgré un système très vertueux de coproduction, le financement de l'écriture des séries continue de soulever de nombreuses interrogations. Liselott Forsman rappelle que le pouvoir créatif a été, pendant des années, presque entièrement dévolu aux réalisateurs, ceci bien souvent au détriment des scénaristes. Aujourd'hui, il lui semble que, partout dans le monde, les choses se sont rééquilibrées, le scénario étant considéré comme la pierre angulaire de la création.

« Nous avons appris de nos collègues danois qu'une partie conséquente des investissements devait être consacrée à l'écriture, ceci le plus en amont possible du processus créatif. »

Pour Jörg Winger, l'écriture est fondamentale. Il reprend une citation de Billy Wilder qui, quand on l'interrogeait sur la réalisation d'un film, répondait qu'il n'y avait qu'une seule chose qui compte : « le scénario, le scénario, le scénario ! » En Allemagne, pendant des

"LES SCÉNARISTES RETROUVENT PROGRESSIVEMENT LA PLACE QUI LEUR EST DUE DANS LE PROCESSUS CRÉATIF."

« Nous avons décidé », ajoute-t-elle « de coproduire l'année prochaine 12 séries avec les grands diffuseurs nationaux scandinaves, c'est-à-dire avec le Danemark, la Norvège, la Suède, l'Islande et la Finlande. »

années, l'écriture du scénario représentait moins de 2 % du budget d'une série, alors qu'il en représentait entre 8 et 10 % dans les pays scandinaves et aux États-Unis. La situation s'améliore toutefois et, en moyenne, près de 6 % des budgets sont désormais accordés à l'écriture.



« Il y a encore beaucoup de chemin à faire » estime Jörg Winger. « Les scénaristes retrouvent progressivement la place qui leur est due dans le processus créatif. On a fini par comprendre qu'un réalisateur ne savait pas toujours écrire. » Les scénaristes bénéficient également de la forte concurrence qui prévaut sur le marché audiovisuel allemand. « Ils peuvent aujourd'hui proposer leurs scénarios à plus de 10 diffuseurs. »

Séverine Jacquet évoque alors l'exemple de la Belgique : « Lorsque le programme pour les nouvelles séries belges francophones a été lancé, il y a trois ans, le budget des épisodes était d'environ 260 000 euros par épisode. Des séries comme *La Trêve* ou *Ennemi Public* ont été produites dans des conditions assez rudes. Toutefois, le budget à allouer au scénario était précisé dans les conventions de chaînes : il devait être de 17 500 euros minimum par épisode et représentait ainsi déjà plus de 7 % du budget. »

En France, comme le rappelle Aude Accary-Bonnery, la rémunération des scénaristes représente moins de 5 % du budget global d'une série.

UNE RÉMUNÉRATION JUSTE POUR LUTTER CONTRE LA PRÉCARITÉ DES AUTEURS

Le CNC et la SACD se sont associés pour réaliser une étude sur le modèle économique de la phase d'écriture des longs métrages cinématographiques et des séries télévisuelles françaises. Cette étude

dresse le profil des auteurs et analyse les modalités et le niveau de rémunération de la phase d'écriture en fonction des typologies d'œuvres. Parmi les principaux enseignements de cette étude, on note que l'écriture se fait désormais généralement à plusieurs mains. En moyenne, deux scénaristes contribuent à l'écriture d'un long métrage, contre deux à dix pour l'écriture d'une série, et ce, en fonction du format. Favoriser une écriture collective permet de respecter la saisonnalité des séries. L'étude fait, par ailleurs, état de rémunérations souvent tardives. Les contrats des scénaristes de longs métrages prévoient en moyenne 5 échéances de paiement. Les scénaristes touchent jusqu'à un tiers de leur rémunération à la fin du travail d'écriture, soit près de 2 ans après le lancement du projet. Pour les séries, le paiement des scénaristes s'étale également sur plusieurs versements, qui interviennent parfois longtemps après le travail de conception des projets. Le risque est donc porté par l'auteur seul.

Cette étude a nourri le nouveau « Plan séries » lancé par le CNC pour soutenir la création originale française. L'un des objectifs est de renforcer la place des auteurs dans le processus créatif, de s'assurer que les scénaristes de séries ont plus de moyens, qu'ils sont mieux reconnus et notamment mieux rémunérés, ceci dès la phase de pré-développement, alors même qu'il n'est pas certain que leur série soit finalement diffusée.

Séverine Jacquet confirme l'état d'insécurité dans lequel les scénaristes sont plongés lorsqu'ils travaillent sur une

série ; le moment où un scénariste va être rémunéré est en effet toujours incertain. « J'ai récemment travaillé sur une série très importante » confie-t-elle, « qui avait été mise en production par la chaîne. Il m'a fallu attendre 6 mois pour avoir un contrat alors que la série était en développement. »

Bénédicte Lesage rappelle que les situations sont très hétérogènes. Elle distingue, à ce titre, les phases de pré-développement des phases de développement à proprement parler. Dans la phase de pré-développement, un auteur et un producteur collaborent sur un projet en vue de le proposer à un diffuseur. Cette phase – que Bénédicte Lesage compare à de la « recherche & développement » – est très risquée pour le producteur comme pour l'auteur puisque rien n'assure que ledit projet sera assez abouti pour être présenté aux diffuseurs. D'ailleurs, certains projets de séries sont abandonnés à ce stade, d'un commun accord entre l'auteur et son producteur, avant même qu'ils ne soient communiqués à l'extérieur. Dans la phase de développement, le travail se fait ensuite à trois : auteur, producteur et diffuseur. Le projet s'inscrit alors dans un modèle économique beaucoup plus sécurisé, pour le producteur comme pour l'auteur.

Pour Bénédicte Lesage, la principale difficulté à laquelle est aujourd'hui confronté le marché des fictions audiovisuelles est effectivement celle de la rémunération des auteurs. La question est complexe ne serait-ce que parce que la rémunération d'un auteur est liée à un « résultat », un travail fourni, et non à une durée de travail. « Nous avons très peu de visibilité sur la durée de ce travail puisqu'il est soumis à des étapes

successives de remise et d'acceptation d'écriture, d'abord par le producteur puis par le diffuseur. Nous devons trouver un système qui permette d'accélérer ce processus d'avancement et de réflexion sur les textes. On ne peut pas exiger d'un auteur qu'il accorde, contre une certaine somme d'argent, toute son énergie, toute son intelligence et tout son temps à un projet pendant des délais qui peuvent parfois dépasser 6 mois, voire un an. »

Les pratiques de remise des écrits aux diffuseurs, via les producteurs ou en direct lorsque la série est produite en interne, et les temps de réponse varient fortement d'une chaîne à l'autre et d'un pays à l'autre. En France, l'auteur doit souvent attendre plus de deux mois pour avoir un retour du diffuseur. En Belgique, les délais peuvent être beaucoup plus courts. Séverine Jacquet indique que la RTBF, s'inspirant des modèles scandinaves et américains, s'engageait à fournir en moins de cinq jours ses remarques et notes aux producteurs et scénaristes. Les auteurs sont libres d'y répondre. La création s'appuie sur un véritable échange, un dialogue riche entre auteurs, producteurs et diffuseurs. Séverine Jacquet regrette que les auteurs, en France, n'aient que très rarement l'occasion de dialoguer directement avec les diffuseurs. Jörg Winger, qui a eu l'occasion de travailler avec Amazon, indique que le temps de réponse des plateformes est également très rapide et ceci pour la simple raison qu'elles ont optimisé la chaîne de décision en réduisant le nombre d'intermédiaires. Dans les grandes chaînes traditionnelles, les décideurs sont nombreux et les auteurs doivent parfois attendre des mois avant d'obtenir un avis sur leurs écrits.



Dans la situation actuelle, la plupart des scénaristes sont obligés, pour gagner leur vie, de cumuler les projets. C'est en partie pour lutter contre ce phénomène que la chaîne publique finlandaise a décidé, s'inspirant de ses voisins scandinaves, d'offrir un salaire mensuel aux scénaristes, ceci dès la phase de développement du projet et pendant une période qui varie en fonction de la nature du projet. Pour Liselott Forsman, le fait de bénéficier d'une rémunération mensuelle permet aux scénaristes de se focaliser et de consacrer tout leur temps à un seul projet.

L'ARRIVÉE DES GRANDES PLATEFORMES MODIFIE JUSQU'AUX PRATIQUES D'ÉCRITURE

Pascal Rogard souhaite relancer le débat autour de la question des plateformes SVOD dont l'arrivée en Europe suscite des changements majeurs sur le marché audiovisuel. Ces plateformes apportent de la concurrence ce qui est, a priori, plutôt positif pour les talents. Pascal Rogard rappelle, cependant, que les différentes plateformes ne constituent pas un ensemble homogène et qu'elles n'ont pas toutes les mêmes pratiques. L'économie des plateformes amène de nouveaux enjeux, le premier étant l'introduction de clauses d'exclusivité, voire même de confidentialité, dans les contrats d'auteurs. Ces clauses ne sont pas conformes à la loi française, notamment sur le plan du droit moral. Pascal Rogard souligne les nombreux apports positifs de ces grandes plateformes, notamment en matière de diffusion des œuvres européennes. Il y voit toutefois un risque de « désintégration du modèle créatif français, plus largement européen, et une remise en cause du système de droit d'auteur au profit de celui du copyright. »

Si Jörg Winger saisit les nombreuses opportunités créatrices offertes aux auteurs européens par ces nouveaux mastodontes de la création audiovisuelle, il critique néanmoins leurs pratiques « féodales ». Ainsi, une plateforme comme Netflix « aspire » aujourd'hui les plus grands talents mondiaux et s'assure de leur entière fidélité en leur proposant des contrats d'exclusivité sur plusieurs années. Ces auteurs ne peuvent donc pas travailler ailleurs. Bénédicte Lesage ajoute que les nouveaux modes de collaboration imposés par les plateformes sont extrêmement violents. Lorsqu'on produit pour Netflix « on ne travaille pas sur un projet, mais pour enrichir la marque Netflix. » Travailler avec Netflix offre de nombreux avantages aux auteurs, mais il y a toutefois un prix à payer. Bénédicte Lesage se refuse à diaboliser Netflix mais estime que pour travailler avec la grande plateforme il faut souvent accepter de lui « vendre son âme ».

Aude Accary-Bonnery estime que l'émergence des plateformes offre une opportunité considérable de faire rayonner la création française et européenne, mais compare leur arrivée sur le marché européen aux conflits qui ont secoué les civilisations grecques et romaines. « L'Europe doit parvenir à conquérir son redoutable conquérant. Pour cela, elle doit réussir à « helléniser » ces plateformes et les insérer dans son modèle de régulation qui a et qui continue de faire ses preuves. » Aude Accary-Bonnery clôt la séance sur une note optimiste. L'Europe dispose de tous les outils pour tirer le meilleur de l'arrivée de toutes ces plateformes. Mais les efforts devront être collectifs et engager toutes les forces vives de la création.

À cet égard, c'est bien toute la chaîne de création qui doit s'adapter, et ce, depuis le tout premier chaînon, celui qui contient en germe toute la création : l'écriture.



LE MARCHÉ DES SÉRIES TÉLÉ : PRIME À LA NOUVEAUTÉ, À LA DIVERSITÉ, AU LOCAL

« LES PERFORMANCES DE LA FICTION
EN EUROPE EN 2018 »

INTERVENANTE : NATHALIE SONNAC (conseillère, Board member, CSA)

Chaque année, le CSA publie, à partir de données fournies par Médiamétrie, une étude comparative sur les performances de la fiction dans 5 grands pays européens : France, Allemagne, Espagne, Italie et Royaume-Uni.

Sur le marché des séries télé, à observer le paysage national, on constate une réelle prime à la nouveauté, un fort renouvellement et une grande diversité des genres. Si quelques séries s'installent et sont ensuite difficiles à détrôner, en France et en Espagne notamment, le classement des meilleures audiences est dominé par les séries nouvelles. Dominent aussi les séries nationales. Et si l'on peut craindre que seul l'essoufflement passager de la créativité dans les séries américaines soit la cause de ces embellies locales, il est possible aussi que le local ait trouvé ses marques à tel point que les Américains (et notamment Netflix) viennent désormais acheter en Europe et tout particulièrement en Espagne.

Nathalie Sonnac présente, en exclusivité, les résultats pour 2018 d'une étude comparative réalisée de façon périodique par le CSA depuis 2009, portant sur les performances de la fiction en Europe. Les pays étudiés (la France, l'Allemagne, l'Espagne, l'Italie et le Royaume-Uni) sont choisis pour leurs caractéristiques communes en termes de consommation de télévision (notamment, la durée d'écoute individuelle), d'offre de fictions nationales et de structure du paysage audiovisuel (chaînes gratuites, payantes, publiques ou privées). Ce corpus de données permet de mettre en évidence la place des fictions nationales sur chacun des territoires, les spécificités des pays étudiés, mais également les rapports de force entre les diffuseurs publics et privés ainsi qu'entre ceux qui interviennent dans le linéaire et le non linéaire.

Les performances d'audience commentées sont établies sur la base de données fournies par Eurodata TV Worldwide, département international de Médiamétrie, qui agrège les données d'audience de la télévision dans le monde grâce à des partenariats avec les instituts de mesure d'audience locaux. Les classements réalisés mesurent les meilleures audiences en nombre de téléspectateurs pour l'ensemble des œuvres de fiction (fiction unitaire, collection d'unitaires, série et mini-série). Les œuvres cinématographiques et d'animation sont écartées de l'étude. Pour les séries et mini-séries,

seul l'épisode ayant fédéré la plus large audience au cours de l'année est pris en compte.

PLUS DE FICTIONS NATIONALES DANS LE TOP 10 DES AUDIENCES

Le marché français de la fiction a été, pendant très longtemps, friand de séries importées, tout particulièrement des États-Unis. Aujourd'hui, il est, à l'instar de ses voisins européens, largement dominé par la fiction nationale. Parmi les 10 séries qui dominent le palmarès français en 2018, 9 sont des productions nationales (contre 5 en 2013 et en 2010). 6 de ces fictions ont été lancées en 2018, ce qui montre un fort renouvellement de la production française.

Les 10 meilleures audiences de fiction en Allemagne et au Royaume-Uni sont comme les années précédentes exclusivement réalisées par des programmes nationaux ou coproduits par une chaîne nationale. Deux séries policières – *Tatort* et *Police 110* – culminent, depuis déjà plusieurs années, en tête du classement des fictions les plus performantes en Allemagne alors que le palmarès anglais est dominé par les séries *Bodyguard* et *Doctor Who*. Les coproductions occupent une place importante dans la fiction britannique, tel que l'illustre le lancement réussi de la série dramatique *McMafia*, produite avec les États-Unis.

Le nombre de fictions nationales dans les palmarès a toutefois diminué en Italie et en Espagne, sous l'effet du succès de la série américaine *The Good Doctor* dans les deux pays. Cette série est également la seule fiction étrangère figurant dans le classement français et permet donc à la fiction américaine de renouer avec le succès d'audience en Europe.

DES DRAMES, DES INTRIGUES POLICIÈRES, DES SOAP OPÉRAS OU ENCORE DE LA SCIENCE- FICTION... LE GENRE DES SÉRIES PLÉBISCITÉES

Le genre « drame » est dominant dans les palmarès de 3 des 5 pays étudiés : l'Italie, l'Espagne et le Royaume-Uni. En France et en Allemagne, les fictions policières dominent clairement. En Italie et en France, la comédie prend plus de place.

L'Espagne et le Royaume-Uni affichent les palmarès les plus diversifiés en termes de genres, avec notamment un succès important des soap operas absents des autres pays. Les séries fantastiques et de science-fiction semblent particulièrement appréciées en Espagne. À l'inverse, seuls 3 genres sont représentés dans le palmarès allemand et les fictions policières comptent pour 16 des 20 programmes les plus performants.

La diversité des genres plébiscités en Espagne pourrait, en partie, expliquer l'intérêt grandissant des grandes plateformes américaines pour le marché espagnol. En juillet 2018, le groupe privé Atresmedia a conclu un accord-cadre avec Netflix concernant les séries produites par sa filiale Atresmedia Studios. Netflix bénéficie d'un droit de premier regard sur les séries nouvellement produites par le groupe pour leur distribution en vidéo à la demande, pendant trois à quatre ans. Les séries *La catedral del mar*, *Apaches*, *Farina* ou encore *Vivir sin permiso* figurent dorénavant au catalogue de l'éditeur américain. De son côté, Amazon Prime Video a signé un

accord du même type avec les principaux groupes publics et privés d'Espagne. Ces accords illustrent l'intérêt des plateformes SVOD américaines pour les séries télévisées espagnoles, sûrement en lien avec l'effet *Casa de Papel*, première du classement l'an dernier pour son lancement sur Antena 3.

DE PLUS EN PLUS DE FICTIONS NOUVELLES ET QUELQUES FICTIONS ICONIQUES EN HAUT DE L'AFFICHE

Le palmarès français comptabilise le plus grand nombre de fictions nouvelles, c'est-à-dire lancées en 2018. Avec 11ancements au sein du top 20, TF1 est, sur les cinq pays étudiés, la chaîne qui a réussi à faire figurer le plus grand nombre de nouvelles fictions dans son palmarès national, parmi lesquelles *Jacqueline Sauvage*, *Balthazar*, *Le jour où j'ai brûlé mon cœur* et *Les innocents*. Elle est suivie à par Rai 1 et BBC 1, à égalité avec 7 nouveaux lancements dans le classement national.

Malgré une baisse significative du nombre de nouveaux lancements dans le palmarès espagnol entre 2017 et 2018, l'Espagne est le pays dont les fictions à succès sont les plus récentes (2,2 ans en moyenne parmi les 20 premières fictions). De son côté, le palmarès britannique, malgré un nombre important de lancements en 2018, accueille davantage de programmes anciens. Ceci est lié à la persistance de séries très anciennes dans le classement, notamment les soap operas iconiques *Coronation Street* et *Emmerdale*, diffusés sur ITV depuis respectivement 1960 et 1972, ou encore la série de science-fiction *Doctor Who*, créée en 1963, qui occupe la deuxième place du classement en 2018.

L'Allemagne est le pays dont les fictions à succès sont les moins renouvelées. Les fictions allemandes classées ont en moyenne plus de 15 ans. 5 séries présentes dans le Top 20 2018 ont été créées avant les années 2000, dont



Tatort, diffusée tous les dimanches soirs depuis 1970 sur ARD et toujours première au classement. Bien qu'ayant diffusé 16 des 20 séries du palmarès, ZDF n'a classé aucun nouveau lancement. En 2018, une seule série nouvellement lancée sur une chaîne gratuite figure au classement allemand : *Babylon Berlin*. Il est intéressant de noter que la série a été préalablement diffusée en 2017 sur la chaîne allemande payante Sky1, avant sa diffusion en 2018 sur la chaîne publique gratuite ARD. Elle a été vendue à plus de 100 pays.

MEILLEURE AUDIENCE : LA BATAILLE ENTRE LE NOUVEAU ET L'INSTALLÉ

Depuis 2013, les palmarès de la France et de l'Espagne sont régulièrement dominés par de nouvelles fictions. En France, il s'agit majoritairement de fictions unitaires. En Espagne, au contraire, il s'agit uniquement de séries, telles que la comédie *Cuerpo de élitos* ou la désormais célèbre *Casa de papel*. Cependant, le succès de ces nouvelles fictions n'arrive que rarement à enrayer la tendance à la baisse des meilleures audiences de fiction dans les deux pays depuis 2013.

En Italie, au Royaume-Uni et en Allemagne, les nouveaux lancements supplantent rarement les fictions déjà installées. La série britannique *Bodyguard* fait cependant figure d'exception en 2018. Lancée sur BBC1, un des épisodes de la série a réuni près de 14 millions de téléspectateurs, soit 3 millions de plus que *Sherlock*, leader en 2017. La meilleure audience de fiction au Royaume-Uni dépasse celle observée en Allemagne en 2018, fait assez exceptionnel lorsqu'on ramène ces valeurs au nombre d'habitants par pays (66 millions au Royaume-Uni contre 83 millions en Allemagne). Si l'on rapporte les meilleures audiences de fiction à la population du pays, c'est l'Italie qui se détache en tête du classement.

LA FRANCE JOUE POUR LES FRANÇAIS

Depuis 2015, la première place du palmarès est occupée par une fiction française. En 2018, c'est un programme de TF1, adapté d'un fait divers récent – *Jacqueline Sauvage*, c'était lui ou moi – qui a rassemblé le plus de téléspectateurs (8,8 millions pour une part d'audience de 33,5%). Une autre fiction unitaire, également inspirée d'un fait divers – *Le jour où j'ai brûlé mon cœur* – a aussi affiché de bons résultats d'audience sur TF1. Le classement de l'année 2018 n'inverse pas la tendance à la hausse des audiences de fiction française, mais soulève toutefois des interrogations. Les séries de fiction françaises pourraient n'avoir profité que transitoirement d'un essoufflement des séries américaines installées dans les grilles depuis plusieurs années. Il ressort en effet du classement de l'année 2018, que les séries américaines inédites (*The Good Doctor*, *La Vérité sur l'affaire Harry Québert*, *Gone*) rencontrent un franc

succès auprès des téléspectateurs français. Trois fictions françaises adaptées de formats étrangers figurent également au classement : la mini-série *Les innocents*, adaptée d'une série norvégienne, la série *Les bracelets rouges*, adaptée d'un programme espagnol et *Insoupçonnable*, l'adaptation de la série britannique *The Fall*.

En 2018, le classement des 20 fictions les plus performantes est dominé par la chaîne TF1 (17 titres) suivie de France 3 (3 titres). Depuis 2017, la série de France 3, *Capitaine Marleau*, reste en tête des audiences. Les séries et unitaires nouvellement lancés réalisent de bonnes performances et occupent les deux tiers du classement. Tout comme les années précédentes, ces programmes affichent un casting d'acteurs très connus du grand public (Olivier Marchal, Jenifer Bartoli, Michael Youn, Michel Cymes, Muriel Robin, Melvil Poupaud, Mathilde Seigner). Les drames et les séries policières surperforment en 2018, au contraire des comédies qui se font plus rares que l'année précédente.

L'étude analyse, pour chacune des 3 premières fictions du palmarès français 2018 (à savoir *Jacqueline Sauvage*, *Le jour où j'ai brûlé mon cœur* et *The Good Doctor*), l'épisode qui a enregistré la plus forte audience consolidée sur les 4 écrans. Les 3 fictions étudiées sont consommées de façon assez importante en rattrapage (replay) ou en différé sur l'écran TV, surtout dans le cas de *The Good Doctor* qui voit son audience augmenter de 27 % entre le direct TV et le visionnage à J+8. En revanche, les contributions d'audience des autres écrans (ordinateur, smartphone et tablette) sont encore faibles en proportion, bien que représentant plus de 250 000 téléspectateurs supplémentaires, dans le cas de *Jacqueline Sauvage*.

EN ESPAGNE, LE PUBLIC PLEBISCITE LES NOUVEAUTÉS

Le classement des fictions les plus regardées en Espagne témoigne du fort intérêt du public pour les fictions nouvellement lancées, bien que leur nombre ait diminué au profit de l'installation dans la grille de séries lancées quelques années plus tôt. Les programmes de première partie de soirée commencent plus tard que dans les autres pays européens (entre 22 h 30 et 22 h 45) et durent 70 minutes pour la plupart d'entre eux. Comme en 2017, seules trois séries américaines ont figuré au top 20 des meilleures fictions. Toutefois, en 2018, ces fictions étrangères réalisent de meilleures performances. *The Good Doctor* figure ainsi à la deuxième place du classement. Le premier épisode de la nouvelle saison d'*American Crime Story* a également réalisé une audience remarquable, probablement poussée par la présence au casting de Penelope Cruz, un facteur certainement attractif pour les spectateurs espagnols.

LES SÉRIES DÉCRYPTÉES

WHEN THE DUST SETTLES

DANEMARK



AVEC : DORTE W. HØGH (co-créatrice, scénariste), IDA MARIA RYDÉN (co-créatrice, scénariste), STINNA LASSEN (productrice), CHRISTIAN RANK (directeur de la fiction, DR)
MODÉRÉ PAR : PIERRE ZÉNI (journaliste, Canal+)

UNE SÉRIE CHORALE ET RÉSOLEMENT HUMAIN

When the Dust Settles suit huit personnes confrontées à une attaque terroriste, avant et après l'attentat. La série fait le choix – inédit – de se concentrer non pas sur l'attaque elle-même et sur ses auteurs, mais plutôt sur huit protagonistes ordinaires, touchés de plus ou moins près par l'attaque, et représentant différents aspects de la société : un vieil homme, une petite fille, un chef cuisinier, mais aussi la ministre de la justice. Même lorsqu'il s'agit de cette dernière, l'idée est de les montrer dans leur quotidien, leur intimité.

Les huit personnages sont placés au même niveau dans la série, tout comme les huit acteurs qui les incarnent, qui sont pour certains des célébrités, pour d'autres

de nouvelles têtes, mais qui ont tous été rémunérés à la même hauteur. Tout en étant complexe, chaque personnage a un rôle précis, quasi archétypal, dans la série : la victime, le témoin, le héros, le lâche, etc. ; et chacun représente également une émotion dominante, dressant à eux tous une galerie des diverses réactions que l'on peut attendre suite à un tel événement.

L'EFFET PAPILLON

Les deux créatrices racontent que le choix de centrer l'action sur une attaque terroriste n'était absolument pas présent à la genèse du projet.

Leur projet était plutôt de parler de la polarisation du monde, et surtout, du collectif, et de la manière dont



les individus au sein d'une société sont liés, et sont impactés par une série d'événements. Elles évoquent ainsi le philosophe danois Knud Ejler Løgstrup, pour qui, à chaque fois que l'on rencontre quelqu'un, on tient pour quelques instants un peu de son destin entre nos mains, ce qui implique une grande responsabilité.

Pour aborder ces thématiques, elles ont réfléchi à l'action la plus impactante, celle qui interfère le plus avec la vie d'un groupe de personnes. C'est ainsi que le motif de l'attaque terroriste s'est imposé. L'attaque est un déclencheur autour duquel se déploient les trames de la série, mais n'a pas vocation à être son objet, ce qui explique le fait que les attaquants, mais aussi les enquêteurs, soient quasi absents.

« STRUCTURER LE CHAOS », UN PROCESSUS CRÉATIF OUVERT ET MOUVANT

Les créatrices ont fait le choix de placer le nœud de l'intrigue – l'attaque terroriste – au milieu de la série, dans l'épisode 5. Les épisodes 1 à 4 suivent les protagonistes au cours des neuf journées qui ont précédé l'attaque ; les épisodes 6 à 10, lors des neuf jours qui l'ont suivie.

L'épisode 5 étant un moment-clé, il a été parmi les premiers tournés, avec les 1 et 2. Après cette première salve - chapeauté par Milad Alami, « concept director » de la série – le tournage a été mis en pause. Ainsi, l'équipe créative a pu commencer à travailler sur le montage, étape véritablement décisive pour une série à intrigues multiples.

Titre original : Når Støvet Har Lagt Sig / **Idée originale :** Dorte W. Høgh, Ida Maria Rydén / **Scénaristes :** Dorte W. Høgh, Ida Maria Rydén / **Réalisateurs :** Milad Alami, Jeanette Nordahl, Iram Haq / **Compositeur :** Maartin Dirkov / **Production :** DR Drama / **Productrice :** Stinna Lassen / **Diffuseur :** DR / **Distributeur :** DR Sales / **Avec :** Jacob Lohmann, Karen-Lise Mynster, Peter Christoffersen, Arian Kashef, Henning Jensen, Viola Martinsen, Malin Crepin, Adam Brix / **Format :** 10 x 60' / **Date de diffusion :** janvier 2020

La multiplicité des intrigues ouvre un immense champ des possibles, puisque l'on peut décider à quel moment et de quelle manière raconter chacune des histoires. La série ne se structure pas autour d'un début, d'un milieu et d'une fin, le processus créatif reste entièrement ouvert et ce, jusqu'au « final cut ».

Ainsi, des changements importants ont été effectués lors du montage. « En voyant les personnages prendre chair, le regard que l'on porte sur eux et l'envie que l'on a de les défendre changent nécessairement », indiquent les créatrices, expliquant qu'elles ont fait évoluer certains personnages, et même réinventé totalement l'une des histoires d'amour, ainsi que la fin pour l'un des protagonistes. Elles racontent également que de nombreuses répliques ont été supprimées, étant devenues superflues une fois les dialogues incarnés par les acteurs.

FAIRE SOCIÉTÉ

Créatrices, productrice et diffuseur s'accordent à dire que le sujet de la série, à travers une galerie de portraits individuels, est de montrer une société où les liens entre les personnes sont forts, sans que l'on en ait nécessairement conscience.

Pour Christian Rank, cela fait de When the Dust Settles un véritable projet de service public, car le rôle du diffuseur public est de mettre en avant la cohésion sociale, de discuter de notre monde, et d'encourager les spectateurs à envisager les choses d'une autre perspective que la sienne.

DARK MONEY

ROYAUME-UNI



AVEC : LEWIS ARNOLD (réalisateur),
BABOU CEESAY (acteur),
MARK PYBUS (producteur, The Forge)
MODÉRÉ PAR : PIERRE ZÉNI (journaliste, Canal+)

AU-DELÀ DES JUGEMENTS DE VALEUR

Confronté à l'histoire de ces parents sous pression qui acceptent une somme considérable d'argent sale de la part d'un célèbre producteur pour taire l'agression sexuelle qu'il a commise sur leur jeune fils, le réflexe de chacun est inévitablement de se demander « Qu'aurais-je fait, à leur place ? ».

Mais *Dark Money* nous encourage à très vite dépasser les préjugés et se concentrer sur une toute autre question : pourquoi ces deux personnages

prennent-ils une si lourde décision ? Car l'ambition de Levi David Addai, créateur de la série, n'était pas de proposer une étude de mœurs, mais de comprendre les causes et répercussions d'une situation aussi inextricable sur une famille et sur chacun de ses membres.

Le contexte social est un élément clé dans l'intrigue, puisqu'il contribue à convaincre les parents d'accepter l'argent. Mais, souligne Babou Ceesay, leur choix n'est jamais réduit à un seul facteur ; il cite par exemple le degré d'intelligence émotionnelle des personnages, largement exploré par le scénario.

CRÉER L'EMPATHIE

Bien qu'elle dépeigne deux personnages souvent faibles dans la tourmente et prenant des décisions peu consensuelles, la série fait naître une profonde empathie pour eux. Il était essentiel pour l'équipe de dépeindre avec sincérité ces anti-héros, mais aussi de montrer à quel point eux-mêmes font preuve d'une certaine sincérité dans leurs actions. Le couple est perdu, enfermé dans des jeux de pouvoirs qui le dépassent, et ploie sous le poids de sa condition sociale.

Ce sentiment d'enfermement est tout particulièrement présent du côté du père, incarné par Babou Ceesay, pour qui ce rôle quasi exclusivement axé sur la psychologie a représenté un véritable défi, et qui a grandement apprécié de pouvoir bénéficier d'une semaine de

répétition. Afin que le jeu des acteurs soit aussi spontané que possible, certaines scènes ne leur ont été dévoilées qu'à la toute dernière minute (notamment la scène où les parents découvrent l'horreur de l'agression en regardant une vidéo sur le téléphone de leur fils).

Les sentiments des personnages trouvent un écho jusque dans les décors : Babou Ceesay souligne par exemple que le choix d'un petit bureau sans fenêtre comme lieu de travail pour le père, homme enfermé dans sa tête et incapable de communiquer, est loin d'être un hasard. Ces choix de mise en scène renforcent encore l'empathie du spectateur pour les personnages.

Diffusée peu après la série *Series* au Royaume-Uni, ce drame psychologique sur fond de critique sociale a été dévoilé en France à l'automne 2019.



Titre France : Le Prix du silence / **Créateur :** Levi David Addai / **Scénariste :** Levi David Addai / **Réalisateur :** Lewis Arnold / **Compositrice :** Sarah Warne / **Production :** The Forge, all3media International / **Productrice :** Erika Hossington / **Diffuseur :** BBC One / **Distributeur :** All3Media International / **Avec :** Babou Ceesay, Jill Halfpenny, Susan Wokoma, Rebecca Front / **Format :** 4 x 60' / **Date de diffusion :** juillet 2019

FLOODLAND

BELGIQUE, PAYS-BAS



AVEC : RIK D'HIET (co-créateur, scénariste), CHANTAL VAN DER HORST (productrice, Column Film), PETER BOUCKAERT (producteur, Eyeworks Film & TV Drama), JASMINE SENDAR (actrice), MYLENE VERDURMEN (diffuseur, AVROTROS) ELLY VERVLOET (diffuseur, VRT)

MODÉRÉ PAR : CAROLINE PALMSTIERNA (consultante, Shoot for the Moon)

VISIONS D'AUTEURS

Floodland se déroule dans un univers très particulier, au bord du fleuve, à la frontière entre Belgique et Pays-Bas ; une contrée méconnue, où la nature est sauvage et violente, et où les hommes se sentent à part, ni véritablement belges, ni vraiment hollandais. Dans ce décor étrange, une enquêteuse hollandaise et un psychiatre belge tentent de faire la lumière sur un mystérieux trafic d'êtres humains.

Les deux auteurs ont grandi dans cette région et baigné dans sa culture si spécifique, et ont eu l'idée d'y mettre

en scène une histoire pouvant s'adresser aussi bien au public hollandais que belge. Une image, comme une vision, a donné naissance à l'intrigue : celle d'une jeune fille noire, dérivant sur un bateau. C'est à partir de cette vision étrange, empreinte de quelque chose de magique, qu'ils ont commencé à dérouler le fil de l'intrigue. Ils ont tout particulièrement veillé à trouver le bon registre, à distiller une note d'humour, pour ne pas se contenter de calquer le style du Nordic Noir.

Dans cet univers si particulier, la structure de la série reste classique : autour des deux enquêteurs qui occupent la place centrale, se déploie une galerie de personnages, tissant la trame d'une intrigue aux nombreux cliffhangers.



Les auteurs avaient une vision claire de leurs deux héros, et pensaient déjà à Jasmine Sendar pour interpréter la femme au moment de l'écriture. Erik de Bruyn, qui a également réalisé la série, lui a suggéré une gestuelle, une attitude précise, pour son personnage.

LA COPRODUCTION, UNE NÉCESSITÉ

Les deux producteurs se sont impliqués à part égale. Plus qu'une affaire de moyens, la coproduction avait ici un sens fort. Aux côtés des créateurs, les producteurs avaient une vision unique du projet et une véritable volonté de faire cohabiter les deux cultures, à la fois dans la série et en coulisses, où la compréhension mutuelle n'était pas toujours aisée.

Directrice de la fiction de la chaîne hollandaise Avrotros, Mylene Verdurmen a été impliquée dès le départ sur le projet, et a beaucoup apprécié ce véritable travail d'équipe. Elly Vervloet, pour le diffuseur flamand VRT, a

rejoint le projet plus tard, mais lui a trouvé beaucoup de sens. Le thème du trafic d'êtres humains, par exemple, est un sujet d'actualité important en Belgique, et il est intéressant pour un diffuseur public de s'en emparer à travers la fiction.

La série est visuellement très qualitative, ce qui représentait un enjeu majeur, du fait du budget très limité dont l'équipe disposait. Le budget par épisode s'élevait initialement à 500 000 € (pour 52'), ce qui s'est vite avéré insuffisant, notamment du fait des longues distances à parcourir et des aléas météo, de nombreuses scènes étant tournées en extérieur. Un défi complexe, mais auquel les producteurs et réalisateurs belges et hollandais sont habitués à répondre ! Lorsque le tournage a commencé, le budget était loin d'être bouclé ; il a été complété par le tax shelter et le diffuseur belge, puis par Federation Entertainment, qui distribue la série, pour finalement atteindre plus de 5 millions d'euros pour 8 épisodes.

Titre original : Grenslanders / **Idée originale :** Erik de Bruyn, Rik D'Hiet / **Scénaristes :** Rik D'Hiet, Erik de Bruyn / **Réalisateur :** Erik de Bruyn / **Production :** Column Film, Eyeworks Film & TV Drama / **Producteurs :** Chantal van der Horst, Peter Bouckaert / **Diffuseurs :** AVROTROS, Eén / **Distributeur :** Federation Entertainment / **Avec :** Jasmine Sendar, Koen De Bouw, Wim Willaert, Monic Hendrickx, Sebastien Dewaele, Fedja van Huêt, Herwig Illegems, Nico de Vries, Anne-Laure Vandeputte, Adanna Unigwe, Robin Boissevain / **Format :** 8 x 50' / **Date de diffusion :** août 2019

HIDE AND SEEK

UKRAINE



AVEC : IRYNA GROMOZDA (réalisatrice), SERGEY KRUTKO (directeur de la photographie), OLESYA LUKYANENKO (productrice, Film.UA)
MODÉRÉ PAR : PHILIPPE TRIBOIT (scénariste, réalisateur)

CAP VERS L'EST

Hide and Seek est un projet plutôt atypique pour l'Ukraine, peu habituée au drame. Point de départ de ce thriller émotionnel : la disparition inexplicable d'une petite fille, alors qu'elle jouait à cache-cache avec son père dans un appartement fermé à clé ; elle ne sera que la première d'une longue série de disparitions mystérieuses. Tournée dans une ville industrielle ukrainienne, *Hide and Seek* a été produite avec un budget réduit, mais un fort potentiel international.

Du fait de la proximité culturelle et linguistique, l'Ukraine a longtemps eu une grande tradition de coproduction avec la Russie, mais dans le contexte actuel de tensions politiques, les alternatives sont à trouver. La coproduction

européenne représente une nouvelle opportunité à explorer.

Le paysage audiovisuel ukrainien est constitué de huit chaînes publiques, et aucune plateforme privée locale. Film.UA est le plus gros groupe de production du pays et rassemble une vingtaine de sociétés qui assument toute la chaîne de production, depuis le développement jusqu'à la post production. Film.UA produit des courts et longs métrages, de l'animation et des séries, parmi lesquelles on peut citer *The Sniffer*, vendue dans une cinquantaine de pays dont la France, et adaptée au Japon.

Pour *Hide and Seek*, la production a été lancée sur les fonds propres de la société avec un petit coup de pouce de la chaîne ICTV, puis ZDF Enterprises a rejoint le projet

en cours de route, consolidant le budget et offrant de nouvelles perspectives internationales.

AUX FRONTIÈRES DES GENRES

Hide and Seek débute comme un thriller, mais prend petit à petit une autre direction, celle du drame. L'intrigue policière est un prétexte pour explorer en profondeur les personnages et leurs secrets.

La série est aérée et suit un rythme particulier, creusant en profondeur les personnages et les thèmes sous-jacents, et ménageant des non-dits. Elle est, en ce sens, très cinématographique, et loin des automatismes des séries policières. L'équipe souligne également avoir tenu à ménager une certaine pudeur face à la violence, jamais montrée frontalement. "Le pays dans lequel nous vivons est déjà bien assez violent !".

L'intrigue a véritablement été traitée comme un drame psychologique, au niveau du scénario, mais aussi des cadrages et du montage. L'équipe a cherché à transmettre les éléments dramatiques aussi via l'image, afin de préserver une certaine pudeur dans les émotions exprimées par les acteurs. Le chef opérateur a pris part à la plupart des choix artistiques, et une attention particulière a été prêtée aux décors, dans une économie de moyens. Les couleurs, par exemple, sont pleines de sens, avec une récurrence du gris pour les moments d'angoisse, ou du bleu lorsque l'action se situe dans le

cadre de l'administration, du "système".

UNE ŒUVRE À HUIT MAINS

C'est un quatuor créatif qui est à l'origine du projet (scénariste, réalisatrice, chef opérateur et productrice créative), et qui a travaillé main dans la main à toutes les étapes de la création de la série, de l'écriture du scénario jusqu'au tournage. L'équipe avait déjà travaillé ensemble sur d'autres projets, si bien que les producteurs n'ont pas hésité à leur laisser carte blanche, bien qu'ils soient peu familiers du polar. La production a toutefois été très impliquée à différents stades du projet, poussant par exemple les créateurs à changer d'actrice principale après avoir visionné le premier teaser réalisé.

La confiance totale qui régnait entre les quatre membres principaux de l'équipe artistique a permis de mettre en place des méthodes et processus particuliers : chacun a eu son mot à dire à toutes les étapes du projet, les réécritures et adaptations ont été nombreuses, et une grande place a été laissée à l'improvisation. Iryna raconte même qu'elle a trouvé l'idée pour clore le dernier épisode... le jour de son tournage !

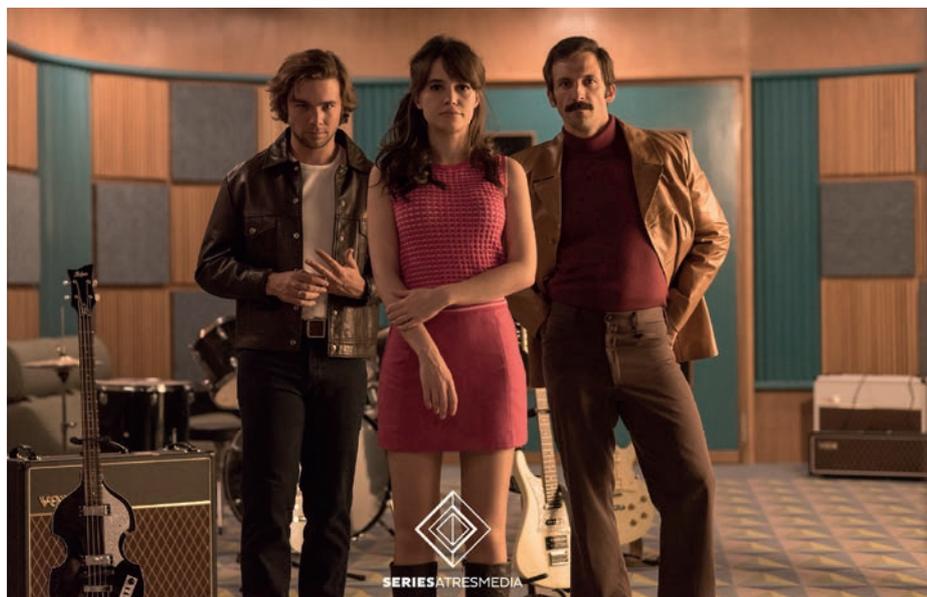
Cette complicité et les relations de confiance nouées autour du projet ont permis d'expérimenter et de renouveler les genres, faisant naître une série qualitative qui devrait pouvoir connaître une belle carrière internationale.



Titre original : Pryatki / **Idée originale :** Simor Glasenko / **Scénariste :** Simor Glasenko / **Réalisatrice :** Iryna Gromozda / **Production :** Film.UA / **Producteurs :** Olesya Lukyanenko (productrice créative), Andriy Ryzvanyuk (producteur délégué), Kateryna Vyshnevska (co-productrice), Viktor Mirsky (producteur délégué) / **Diffuseur :** ICTV Ukraine / **Distributeur :** ZDF Enterprises / **Avec :** Yulia Abdel Fattakh, Pyotr Rykov, Vyacheslav Dovzhenko, Aleksandr Kobzar, Mikhail Troynik / **Format :** 8 x 60' / **Date de diffusion :** octobre 2019

45 REVOLUCIONES

ESPAGNE



AVEC : GEMA RODRÍGUEZ NEIRA (co-créatrice, scénariste)
DAVID PINILLOS (réalisateur) & GUIOMAR PUERTA (actrice)
MODÉRÉ PAR : PIERRE ZÉNI (journaliste, Canal+)

PEINTURE D'UNE ÉPOQUE

45 Revoluciones nous plonge dans l'Espagne des années 60 et l'émergence du rock dans un pays muselé par le régime franquiste. Vieux briscard de l'industrie du disque, Guillermo se lance dans un projet fou : lancer un label dédié au rock, avec l'appui de la jeune Maribel et du prodige Robert.

Le destin de Marini Callejo, première productrice de rock en Espagne, a été une incontournable source d'inspiration pour écrire la série ; celle-ci n'a toutefois pas vocation à proposer une retranscription fidèle de la réalité historique, mais plutôt à permettre au spectateur de prendre le pouls d'une époque et d'y reconnaître certains traits de notre monde actuel.

Aujourd'hui, le traitement de la période franquiste dans la fiction est encore délicat, et la représentation de la dictature à l'écran fait encore l'objet de réflexions et débats en Espagne. Les auteurs de *45 Revoluciones* ont pris le parti de créer une série résolument joyeuse, reflet de l'énergie dégagée par ses personnages, sans pour autant renoncer à regarder en face ces heures sombres de l'histoire espagnole.

UNE SÉRIE LUMINEUSE AU RYTHME ENDIABLÉ DU ROCK

La série bat au rythme du rock et des élans de ses héros. Lumineuse, elle est également très rythmée, voire très rapide. L'urgence – urgence de s'échapper des carcans,



mais aussi d'accomplir ses rêves – se fait constamment ressentir, et emporte le spectateur dans un tourbillon d'émotions.

Ce rythme s'est bien sûr construit à travers l'écriture et la réalisation, mais aussi à travers un travail approfondi des acteurs. Ceux-ci ont en effet, chose rare, participé à un mois entier de répétitions avant le tournage, notamment pour travailler leur élocution et la rendre à la fois très rapide et parfaitement limpide.

JEUNESSE ET RENAISSANCES

À travers Maribel, qui s'efforce d'échapper au poids des conventions sociales, et Robert, prêt à tout pour percer dans la musique, la série dépeint une jeunesse qui a soif

de liberté et de renouveau. Plus âgé, Guillermo lui-même incarne un élan de vie et d'émancipation. Audacieux, il se lance à corps perdu dans son projet, qu'il voit comme une renaissance à la fois pour lui et pour l'industrie de la musique.

La série s'articule entièrement autour de la tension entre un monde verrouillé et les aspirations intimes et collectives de la jeunesse, mais aussi de ceux qui, comme Guillermo, s'inventent une deuxième jeunesse. À travers cette tension, finalement très universelle et intemporelle, *45 Revoluciones* lie la jeunesse d'aujourd'hui et celle d'hier, et souligne leur proximité. Après tout, note Guiomar Puerta, les luttes d'aujourd'hui sont bien souvent semblables à celles d'hier...

Titre France : 45 Tours / **Idée originale :** Ramón Campos, Gema R. Neira / **Scénaristes :** Ramón Campos, Gema R. Neira, M^a José Rustarazo, Paula Fernández, Javier Chacártegui, Salvador S. Molina, David Orea, Curro Serrano, DC Torallas, Moisés Gómez / **Réalisateurs :** David Pinillos, Gustavo Ron / **Compositeur :** Federico Jusid / **Production :** Bambu Producciones / **Producteurs :** Sara Gonzalo, Marta Miró, Ramón Campos, Teresa Fernández-Valdés / **Diffuseur :** Antena 3 TV (Atresmedia) / **Distributeur :** Atresmedia International Sales / **Avec :** Carlos Cuevas, Guiomar Puerta, Iván Marcos / **Format :** 13 x 50' / **Date de diffusion :** mars 2019

HAPPILY NEVER AFTER

ISLANDE



AVEC : NANNA KRISTÍN MAGNÚSDÓTTIR (créatrice, scénariste, réalisatrice, productrice, actrice)

MODÉRÉ PAR : LARS LUNDSTRÖM (scénariste, producteur)

DE L'ART DE LA DRAMÉDIE

Centrée sur Karen, mère de famille et conseillère conjugale qui voit son monde s'écrouler lorsqu'elle découvre l'infidélité de son mari, *Happily Never After* est une série résolument ambivalente en termes de genre. La comédie est certes très présente, mais pour sa créatrice, Nanna Kristín Magnúsdóttir, le sujet choisi, à savoir le divorce, est résolument tragique. Cet aspect dramatique est d'autant plus essentiel pour elle que l'écriture de la série a été grandement nourrie par les nombreux divorces qui avaient lieu dans son entourage, mais aussi par sa propre expérience ; elle souligne cependant que l'œuvre n'est en aucun cas autobiographique, et qu'elle a même choisi, pour préserver le projet, de s'en éloigner pour un temps lorsqu'elle a elle-même divorcé.

Comme le fait remarquer Nanna, tout l'humour et toutes les scènes comiques de la série sont intrinsèquement liés à l'héroïne, à son attitude et à ses actions. Les thèmes abordés en filigrane, notamment la reconstruction après la séparation, font quant à eux pencher la série du côté du drame. Toutefois, ces aspects dramatiques sont avant tout traités sur un mode réaliste et quotidien, de manière à susciter une forte empathie.

HÉROÏNE(S)

L'héroïne de la série, Karen, est d'un naturel désarmant, que l'on voit rarement sur nos écrans de télévision, y compris en Islande. En témoignent les scènes de sexe, nullement hollywoodiennes, mais crues et bien réelles ; "à l'islandaise !", plaisante Nanna.

Étant également actrice, celle-ci avait la volonté de créer un personnage féminin bien différent des personnages d'amoureuse ou de victime qu'on lui a longtemps imposés ; mais elle souhaitait tout autant proposer une alternative aux héroïnes fortes, souvent glaciales, que l'on voit de plus en plus dans les séries. Dans *Happily Never After*, l'héroïne est ordinaire, et toutes ses faiblesses sont mises en lumière. Mais la déconstruction des clichés concerne également les autres personnages féminins, notamment la maîtresse du mari, qui n'est ni une incarnation du mal, ni la jeune bombe écervelée à laquelle Karen s'attendait.

UNE FEMME-ORCHESTRE

Nanna est à la fois créatrice, scénariste, réalisatrice, productrice et actrice principale de la série. Pour elle, la multiplication des casquettes est nécessaire pour trouver sa place dans le petit écosystème islandais ; et elle a été particulièrement nécessaire pour ce projet original, pour lequel Nanna a essuyé de nombreux refus.

Elle n'a cependant pas fait cavalier seul puisqu'elle a coécrit certains épisodes avec un ami à elle (on lui a suggéré de travailler avec un homme) ainsi qu'avec une femme plus jeune, qui lui a appris beaucoup de choses. Elle a produit ce projet avec sa propre société, CUBS Production, avec le soutien du Fonds du film islandais, de la chaîne publique RÚV, et de la société danoise Reinvent. Comme elle le souligne, elle aime la production, et apprécie de s'impliquer dans toutes les phases du projet, notamment au montage, qui est pour elle l'étape la plus difficile car elle demande de prendre des décisions difficiles.

La saison 1 sera diffusée début octobre en Islande. La saison 2 est en développement, mais il faudra attendre de débloquer des financements du Fonds du film islandais pour entrer en production.



Titre original : Pabblahelgar / **Idée originale :** Nanna Kristín Magnúsdóttir / **Scénaristes :** Nanna Kristín Magnúsdóttir, Huldur Breiðfjörð, Sólveig Jónsdóttir / **Réalisateurs :** Nanna Kristín Magnúsdóttir, Marteinn Thorsson / **Compositeur :** Gisli Galdur / **Production :** Zik Zak Kvikmyndir, Ungar kvikmyndafélag / **Producteurs :** Birgitta Björnsdóttir, Nanna Kristín Magnúsdóttir (productrices exécutives), Thor Sigurjonsson (producteur délégué) / **Diffuseur :** RÚV / **Distributeur :** Reinvent / **Avec :** Nanna Kristín Magnúsdóttir, Sveinn Ólafur Gunnarsson / **Format :** 6 x 45' / **Date de diffusion :** septembre 2019

BACK TO LIFE

ROYAUME-UNI



AVEC : AMY CHAPPELHOW (Script Editor, Two Brothers Pictures)
MODÉRÉ PAR : MARIKE MUSELAERS (co-PDG, Lumière)

Créée par Daisy Haggard, qui tient également le rôle principal, *Back to Life* est une dramédie qui suit le quotidien de Miri, tout juste libérée de prison après un terrible crime. A l'approche de la quarantaine, sans travail et sans ami, elle n'a d'autre choix que de retourner vivre chez ses parents. Mais comment passer à autre chose et reprendre une vie normale alors que son crime est encore présent dans l'esprit des habitants de sa ville natale...

PETIT TRAITÉ DE SCRIPT EDITING

Amy Chappelhow détaille le rôle – très varié – de script editor. Le script editor est présent à toutes les étapes du développement, de la production, du tournage et du montage. Son rôle : s'assurer que les auteurs donnent le

meilleur d'eux-mêmes, et que leur voix soit entendue à tous les stades du projet.

Côté développement, le script editor suit de près l'écriture, s'assurant que les auteurs ont accès aux recherches dont ils ont besoin, que la structure qu'ils proposent est cohérente, et incarnant une voix autre, moins subjective. Le script editor fait ensuite le lien entre le(s) scénariste(s) et la production, garantissant que la vision des auteurs soit respectée. Dans le cas de *Back to Life*, la situation était un peu différente puisque Daisy Haggard, à la fois créatrice et actrice, était présente sur le plateau, ce qui a renforcé l'alchimie entre les acteurs et le projet, et permis de donner une place importante à l'improvisation.



UNE ÉQUIPE EN BON ORDRE DE MARCHÉ

Daisy Haggard connaissait bien Harry Williams, l'un des fondateurs de Two Brothers Pictures, et ils souhaitaient travailler ensemble. Elle avait envie d'écrire sur le thème de l'erreur : comment une seule action peut impacter une vie entière ?

Une équipe créative a été formée autour d'elle avec Sarah Hammond et Harry Williams, producteurs, et Chris Sweeney, réalisateur, impliqué très en amont. Un teaser de 10 mn a été réalisé très tôt pour montrer le ton de la série, et a convaincu la BBC Comedy.

Pour l'écriture du scénario, Daisy Haggard a choisi de travailler avec Laura Solon, malgré les contraintes logistiques dues au fait qu'elle vit à Los Angeles. Très complémentaires, les deux autrices ont fait naître deux facettes comiques : si Laura, du fait de son expérience américaine, maîtrise l'art de la comédie basée sur les personnages et les intrigues, Daisy sait insuffler au récit une excentricité et des "pépites" dans les personnages et leur attitude.

Idée originale : Daisy Haggard / **Scénaristes :** Daisy Haggard, Laura Solon / **Réalisateur :** Christopher Sweeney / **Compositeur :** Solomon Grey / **Production :** Two Brothers Pictures / **Producteurs :** Sarah Hammond, Jack Williams, Harry Williams / **Diffuseur :** BBC Three / **Distributeur :** all3media International / **Avec :** Daisy Haggard, Geraldine James, Jamie Michie, Souad Faress, Frank Feys, Jo Martin, Liam Williams, Adeel Akhtar / **Format :** 6 x 30' / **Date de diffusion :** avril 2019

Des entretiens ont été réalisés avec d'ex-prisonnières, dont Daisy Haggard a notamment tiré de nombreuses anecdotes sur la vie en prison et après la libération. Les podcasts judiciaires, leur rythme et leur manière de déployer le mystère, ont également été une source d'inspiration importante pour l'équipe.

DE LA COMÉDIE AU MYSTÈRE, IL N'Y A QU'UN PAS

Back to Life est un mélange détonnant de comédie, de drame et de mystère, avec un équilibre très maîtrisé, fruit de la complémentarité des membres de l'équipe : si Daisy Haggard vient plutôt de la comédie, les producteurs de Two Brothers maîtrisent parfaitement l'art du thriller et du mystère.

La série n'est pas un classique "Whodunnit?" puisque l'on connaît d'emblée la culpabilité de l'héroïne, mais plutôt un "Whydunnit?". Au fil des 6 épisodes, on cherche à comprendre les raisons qui ont poussé Miri à commettre le terrible crime dévoilé dès la fin de l'épisode 2. Certaines réponses seront apportées, mais pas toutes. Une place potentielle pour une saison 2 ?

POLICHINELLES

FRANCE



AVEC : SANDRA PARRA (créatrice, actrice), ADRIEN PALLATIER (monteur)
THÉO LABOULANDINE (producteur, Melocoton Films)
MODÉRÉ PAR : BÉRENGÈRE LEGRAND (productrice, Septembre Productions)

GENÈSE DU PROJET

Polichinelles suit un couple de femmes qui cherche à avoir un enfant. Cette thématique trouvait un écho à la fois dans l'intimité et dans l'entourage des deux créateurs, Sandra Parra et Armand Robin (également réalisateur), et le fait de se concentrer sur un couple homosexuel leur semblait être une manière particulièrement forte de traiter du désir d'enfant ; car, dans un couple homosexuel, l'enfant est nécessairement voulu, il n'y a pas de place pour l'accident.

Le projet a au départ pris la forme d'un court métrage d'une minute, *Toi et moi*, réalisé pour le Mobile Festival.

Les deux créateurs souhaitent développer les personnages, tout en conservant le format court qui fait partie de l'ADN du projet. Ils ont d'abord réfléchi aux moments-clés de la vie de ce couple qu'ils souhaitent raconter, puis ont travaillé à partir de leur propre intimité, de leurs désirs et leurs peurs. Ainsi est née *Polichinelles*, série de 6 x 3'30.

Une fois développé, le projet a été présenté au festival de Valence et a reçu la Plume de Cristal ; les créateurs y ont fait la connaissance de Théo Laboulandine de Melocoton Films, avec qui ils travaillent depuis désormais deux ans sur la production de la série.

L'ART DU RYTHME

Pour être aussi juste et percutants que possible dans ce format très court, les créateurs ont préparé au mieux le terrain avant le tournage, afin de ne pas laisser de place à l'accident : dès la dernière étape de l'écriture, Armand a enfilé sa casquette de réalisateur et Sandra, celle d'actrice.

Le montage a été la dernière étape décisive. Adrien, le monteur, avait déjà travaillé avec Armand, et connaissait bien ses attentes, notamment en termes de rythme (« toujours plus rapide »), ce qui a rendu les choses plus fluides. Au cours du montage, des modifications importantes ont été apportées au scénario (inversion de séquences...) afin d'accroître encore son impact. Les « jump cuts » avaient quant à eux été pensés dès l'écriture, ce qui permettait au montage d'obtenir un rythme très vif sans risquer de perdre le sens.

TROUVER SA PLACE

Pour le producteur, la série représentait un défi, puisqu'elle ne rentrait pas dans les cases des diffuseurs en termes de format. Il a donc fallu trouver des solutions alternatives de financement, et l'équipe s'est ainsi tournée vers le CNC, Pictanovo, La Fabrique des formats, ainsi que vers le crowdfunding.

Cela a permis de développer 6 épisodes, qui ne sont qu'un début : une deuxième saison est déjà en gestation, et la série a rencontré un écho fort, notamment auprès de la presse et des communautés LGBTQ+.

Il y a à l'heure actuelle peu de place pour les formats courts, mais Théo Laboulandine est convaincu qu'il s'agit d'un phénomène cyclique. *Polichinelles* séduit justement dans ce format, qu'il aurait été absurde de distordre artificiellement.



Idée originale : Sandra Parra, Armand Robin / **Scénaristes :** Sandra Parra, Armand Robin / **Réalisateur :** Armand Robin / **Compositrice :** Linda Edsjö / **Production :** Melocoton Films / **Producteurs :** Théo Laboulandine, Archibald Martin (direction de production) / **Diffuseur :** Melocoton Films / **Avec :** Sandra Parra, Magali Genoud / **Format :** 6 x 3.30' / **Date de diffusion :** mai 2019

MAIS AUSSI... LES WORKS IN PROGRESS



A Family Matter
(Danemark)



A Long Night in Paris
(Israël, France)



Deliver Us
(Danemark)



Everybody is Perfect
(Italie)



For Life
(Norvège)



Frankenstein 1918
(Suisse)



Gangs of London
(Royaume-Uni, Etats-Unis)



Ghosts of the Past
(Belgique)



Heirs of the Night
(Pays-Bas, Norvège)



Holy Mary!
(Malte)



Malaka
(Espagne)



Mental
(France)



Mirage
(France, Allemagne)



Moloch
(France)



On Death Row
(Espagne)



Parlement
(France, Belgique, Allemagne)



Romance
(France)



Snow Angels
(Suède, Danemark)



The Trial of Christine Keeler
(Royaume-Uni)



Turbulent Skies
(Pays-Bas)



Une belle histoire
(France)



White Wall
(Finlande, Suède)

MAIS AUSSI... NOUVEAUX PROJETS, NOUVEAUX TALENTS

LES B.A. DE SÉRIE SERIES

Focus sur 10 nouveaux projets de séries, présentés par leurs créateurs à travers un teaser réalisé spécialement pour l'occasion :



Bande Originale
(France)



Broken Run
(Italie)



G-Card
(France)



Ku Klux Klub
(France)



Miserere
(Italie)



Motel
(France)



No Blabla
(Burkina Faso, France)



Thank You For Playing
(Finlande, France)



Transit
(Belgique)



The Umbrella
(Bulgarie)

En partenariat avec La Fabrique des Formats, qui accompagne financièrement deux des formats présentés.



LA MINUTE PITCH

EN PARTENARIAT AVEC

9 talents émergents issus d'horizons divers, repérés par des associations soutenues par la SACD, ont pu pitcher leur projet de série devant les professionnels présents. Le concept de la séance : un portrait filmé, puis 1'30 de pitch pour convaincre l'audience !

Vieilles canailles – Aurore Serra et Madeleine Guillo

Entre cousins – Fabrice Kalonji Mbikayi

Génération Z – Steve Achiepo et Alice Giordan

Cuir noir – Samuel Germelus

Olivia TV – Rosine Kaboré

Avec le feu – Vincent Maury et Aurélien Many



ACTES RÉDIGÉS PAR



PHOTOS SÉRIE SERIES 2019 :
Léa Rener et Aurélie Lamachère

VISUEL 2019 :
Aude Perrier

DÉCLINAISONS GRAPHIQUES :
Loïc Le Gars et Hugo Thomas

Série Series remercie chaleureusement les intervenants, modérateurs, participants, l'ensemble des équipes des séries, les bénévoles, et tous ses partenaires qui rendent cette aventure possible.

Pour revoir en vidéo les séances
et meilleurs moments de Série Series 2019
ainsi que des interviews exclusives
des intervenants, rendez-vous sur :

www.vimeo.com/serieseries

Retrouvez également les photos de cette édition sur notre
site www.serieseries.fr et suivez l'actualité de Série Series
toute l'année sur Facebook, Twitter, Instagram et LinkedIn.

île de France

SÉRIE SERIES,
UN ÉVÉNEMENT ORGANISÉ PAR



61, rue Danton - 92300 Levallois-Perret, France
Tél. : +33 9 52 10 56 08
www.serieseries.fr