

ÉTUDE PRÉLIMINAIRE SUR LE SECTEUR DES SÉRIES TV EN EUROPE ET DANS LA RÉGION EURO-MÉDITERRANÉENNE

Une étude dirigée par Hélène LAURICHESSE

Maître de Conférence - ENSAV Toulouse / Université Toulouse - Jean Jaurès

Comprendre le fonctionnement du marché des séries, ses caractéristiques, sa dynamique et ses besoins.



Formation
Internationale
à l'Écriture de Séries TV



Projet N. 2017-1-IT02-KA203-036803

ÉTUDE PRÉLIMINAIRE SUR LE SECTEUR DES SÉRIES TV EN EUROPE ET DANS LA RÉGION EURO-MÉDITERRANÉENNE

Une étude dirigée par Hélène LAURICHESSE

Maître de Conférence - ENSAV Toulouse / Université Toulouse - Jean Jaurès

Depuis une vingtaine d'années, la production de séries TV est en pleine expansion. Le succès global des séries américaines a démontré le potentiel du secteur au niveau économique, d'emploi (tant bien pour les professions intellectuelles que techniques), d'exportation internationale, de qualité et de valeur culturelle du produit, de promotion de la créativité et de l'innovation (des formats éditoriaux et des moyens de distribution). La région méditerranéenne est en train d'expérimenter un nouvel élan dû à l'augmentation de la production et diffusion de séries à succès.

Dans le but de combler ces besoins, un partenariat transnational et intersectoriel a été mis en place, couvrant 6 pays (Italie, France, Belgique, Tunisie, Liban, Maroc). Composé d'institutions d'enseignement supérieur et d'organisations actives dans le domaine de l'audiovisuel du bassin méditerranéen (3 Européennes - 3 de la région MENA), il a pour vocation de mettre en place une formation pilote à l'écriture de séries TV - FIEST - qui sera dispensée durant l'année académique 2018-2019.

Cette formation pilote, conçue comme un parcours innovant, transnational et interculturel à l'écriture de séries TV, sera composée d'ateliers pratiques en présentiel, d'outils de formation à distance (e-learning) et de travail individuel qui permettront de créer des initiatives et des synergies au niveau international.

Pour les écoles de cinéma, cette action stratégique représente une opportunité d'élargir leur offre de formation dans un contexte d'innovation pédagogique, alors que pour les jeunes talents c'est l'occasion d'alimenter ce secteur dynamique en termes d'emploi et de compétences.

De plus, la nature transnationale du partenariat va permettre de mutualiser et maximiser les excellences et l'expertise des 6 établissements, d'échanger des méthodes et des expériences diversifiées, de conduire une réflexion partagée sur l'évaluation des compétences, d'inclure la dimension internationale et interculturelle dans toute la filière du projet, à partir de la conception et de la sélection des enseignants et des étudiants, jusqu'à l'implémentation et à l'évaluation de la formation pilote.

Cette étude préliminaire s'inscrit dans cette démarche globale, elle vise à préparer le développement de la formation grâce à une meilleure compréhension du marché actuel et de ses caractéristiques principales pour identifier les compétences spécifiques à renforcer dans les parcours de formation afin de préparer les professionnels d'aujourd'hui et de demain.



Cette étude est mise à disposition selon les termes de la
Licence Creative Commons 4.0 BY-NC-ND

Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification


LES PARTENAIRES / 5 ÉCOLES D'AUDIOVISUELS 1 UNIVERSITÉ À DISTANCE 1 UNE TÉLÉVISION EXPERTE 1 EXPERT EN COOPÉRATION


5 ÉCOLES D'AUDIOVISUELS

 **ESAV Marrakech** | École Supérieure des Arts Visuels
Marrakech, Maroc

 **ALBA** | Académie Libanaise des Beaux-Arts
Beyrouht, Liban

 **ESAC** | École Supérieure de l'Audiovisuel et du Cinéma
Gammarth, Tunisie

 **INSAS** | Institut National Supérieur des Arts du Spectacle
Bruxelles, Belgique

 **ENSAV Toulouse** | École Nationale Supérieure de l'Audiovisuel
Toulouse, France

3 EXPERTS PROFESSIONNELS

 **UNINETTUNO** | Université télématique internationale
Rome, Italie

france•tv **FRANCE TV** | France Télévisions
Paris, France

COPEAM **COPEAM** | Conférence Permanente de l'Audiovisuel Méditerranéen
Rome, Italie

FIEST

Formation
Internationale
à l'Écriture de Séries TV

FIEST est développé grâce au
soutien du programme :



Projet N. 2017-1-IT02-KA203-036803

ÉTUDE PRÉLIMINAIRE SUR LE SECTEUR DES SÉRIES TV EN EUROPE ET DANS LA RÉGION EURO-MÉDITERRANÉENNE

Cette étude préliminaire vise à présenter le marché des séries et ses méthodes de travail dans le but de contextualiser les réflexions à mener dans la perspective de la mise en place d'une formation à l'écriture des séries en Europe et dans la zone méditerranéenne.

Elle comporte une première partie qui propose un éclairage macro-économique de l'offre et de la consommation des séries à l'international à partir de données secondaires et primaires récoltées pour chacun des pays.

Sur ce point, il convient de souligner leur nature hétérogène et parcellaire, parfois même une absence de données, qui traduit d'une certaine opacité dans l'étude du secteur.

Toutefois, au regard de l'objectif de l'étude, l'attention doit porter en priorité sur la mise en perspective de la situation de ces pays dans leur contexte concurrentiel, en pointant les grandes tendances (notamment américaines) qui influent sur le développement, l'écriture et la production sérielle.

La deuxième partie porte sur l'étude des méthodes de travail relatives à l'écriture des séries. Elle s'appuie notamment sur des études de cas réalisées par les pays partenaires et sur des interviews et témoignages de professionnels dans les médias.

1 Le marché des séries

Sur le marché international, les années 2000 marquent un tournant dans l'histoire des séries sur un plan artistique, social et commercial. D'une part, elles présentent des propositions esthétiques nouvelles, de plus en plus cinématographiques, à l'image de *Twin Peaks*, précurseur en la matière. D'autre part, les nouveaux usages de consommation font sortir les séries du principe de l'écran unique (de la télévision) pour être consommées sur des écrans digitaux (ordinateur, tablette, téléphone) et de manière autonome (visionnage des épisodes à tout moment et en continu).

Entre cinéma et série, les différences tendent à s'estomper tant au niveau du budget que des talents (acteurs, réalisateurs).

Les décennies précédentes, les séries constituaient un vivier d'acteurs en devenir potentiel pour le cinéma, tel Johnny Depp découvert dans la série *21 Jump Street* en 1987 ou George Clooney dans *Urgences* au milieu des années 1990. Aujourd'hui, dans un mouvement inverse, des stars confirmées au cinéma viennent à la série : Sharon Stone (*Mosaic*), Dustin Hoffman (*Les Médicis : Maîtres de Florence*), Anthony Hopkins dans *Westworld*, James Franco (*The Deuce*). Du côté des réalisateurs, Martin Scorsese (*Vinyl*), Woody Allen (*Crisis in 6 scenes*), Steven Soderbergh (*Mosaic*), Paolo Sorrentino (*The Young Pope*), Jane Campion (*Top of the Lake*), Eric Rochant (*Le Bureau des légendes*) s'illustrent également dans les séries.

Pour toutes ces raisons, le genre sériel, longtemps méprisé par les intellectuels et les critiques, est devenu à son tour objet d'études, de cours, de colloques, de thèses, de chroniques critiques, d'émissions et de festivals spécialisés.

La nouvelle ère des séries des années 2000 s'explique par l'émergence aux États-Unis de nouvelles chaînes qui vont jouer un rôle important dans cette évolution. HBO notamment, en 1999, renouvelle le genre sériel avec *Sex and the City*, *The Wire*, ou *Les Sopranos*. La chaîne se forge une image transgressive à travers sa programmation de séries, son slogan « *It's not TV, it's HBO* » résume une ambition nouvelle qui va s'étendre à l'ensemble du secteur. Ses séries, saluées pour leur créativité, s'imposent comme un contenu porteur, capable de fidéliser l'audience (au contraire du film), et permettant de construire une véritable image de marque pour la chaîne. En l'occurrence HBO mise sur une offre segmentante ciblant un public attiré par des séries sulfureuses proposant du sexe et de la violence.

En Europe, le tournant s'opère plus tardivement, au milieu des années 2000, avec des séries danoises qui se démarquent sur le plan international. *The Killing* ou encore *Borgen*, vendues dans une centaine de pays, initient ce mouvement. Les autres pays d'Europe du Nord suivront, notamment la Suède avec *Real Humans*, la coproduction Suède-Danemark avec *The Bridge* et la Norvège avec *Occupied*. Leur réussite repose sur une singularité du regard de l'auteur, un recours systématique aux coproductions, un soutien public fort et l'emprunt des méthodes de travail du monde anglo-saxon. En revanche, la progression des pays partenaires de l'étude sur le marché international des séries, beaucoup plus récente, a tardé à se développer.

C'est dans ce contexte du renouvellement et de l'expansion du marché des séries devenues des programmes stratégiquement sensibles que nous allons proposer un état des lieux synthétique de l'offre et de la demande sur un plan européen, méditerranéen et international.

1.1 Qu'est-ce qu'une série ?

Les recherches académiques font état d'une grande diversité de formats audiovisuels pouvant être regroupés sous la dénomination de « séries ». Le processus sériel recouvre en effet différentes caractéristiques de narrations, de genres, de durées et de modes de diffusion.

Pour ce qui concerne la narration, on peut distinguer les séries dites « évolutives » des séries dites « immobiles »¹.

Les premières renvoient au principe du « feuilleton » correspondant à un récit qui se déroule d'épisode en épisode. Elles constituent la grande majorité des séries à succès actuelles (*Homeland, Game Of Thrones, Le bureau des légendes, Engrenages, The Killing*).

Les secondes, aussi appelées « procédurales »² par les professionnels, s'organisent autour d'un récit fermé dont chaque épisode, centré autour d'un même personnage, est complet, achevé (*Columbo, Amicalement Votre, Drôles de dames, Julie Lescaut*).

Les séries peuvent ensuite se décliner sous les genres du Sitcom (*Friends*), du Soap Opera³ (*Dallas, Dynastie*), de la telenovela (feuilleton télévisée en Amérique Latine), associés à des genres classiques tels que la comédie, le thriller (*True Detective*), le fantastique (*Arrow*), le policier (*les Experts*), le médical (*Grey's Anatomy*), le judiciaire (*The Good Wife*), le zombie (*The Walking Dead*), l'ethnique (*Empire*), l'histoire (*The Crown*), la science-fiction (*X-Files*), le politique (*House of Cards*), la guerre (*Band of Brothers*).

Enfin, la série peut aussi recouper une collection d'unitaire fictionnel ou documentaire. Il s'agit d'un ensemble d'œuvres réunies autour d'un même sujet, d'un même auteur ou d'une même ambition artistique.

Sur cette base, l'étude statistique des séries se heurte à l'écueil de l'identification des contenus regroupés sous les appellations génériques proposées par les différents pays. La terminologie de « fiction télévisée », par exemple, peut englober les fictions unitaires et les séries TV, la fiction d'animation (unitaire ou sérielle) étant parfois comptabilisée dans les chiffres, parfois non.

Pour sa part, l'Observatoire Européen de l'Audiovisuel identifie cinq formats de fiction audiovisuelle : films produits pour la télévision (TV films), séries et feuilletons, animation (à l'exclusion des films d'animation de long métrage), films de cinéma de long métrage (y compris les films d'animation) et films de court métrage.

¹ Esquenazi Jean-Pierre, *Les séries télévisées, l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010.

² « Cinéma et séries : quand le récit construit la demande », *The Conversation*, 2 avril 2018.

<https://theconversation.com/cinema-et-series-quand-le-recit-construit-la-demande-93927>

³ « Soap » signifie savon, car ce type de programme était à l'origine sponsorisé par des marques de lessives.

En France en revanche, la « fiction télévisée » dont fait état le CNC⁴ dans ses études est représentée à 87,7 % par les séries, elle ne comprend pas les programmes d'animation et les courts-métrages recensés dans des études distinctes. Autrement dit, dans ce cas les grandes tendances que recouvre la « fiction télévisée » sont largement représentatives de celles des séries TV.

Il en est de même pour la Belgique avec une forte proportion de séries TV dans la « fiction TV ».

Le manque de clarté sur les données statistiques disponibles se poursuit à la lecture des intitulés des rubriques étudiées par chaque institution. La différence entre les « programmes produits » et les « programmes diffusés » (incluant les achats) n'est pas toujours claire. De surcroît, les institutions de chaque pays font le choix de variables d'études différentes (nombre d'heures de programmes diffusés, nombre d'épisodes, nombre de saisons) qui rendent difficiles les comparaisons. Par ailleurs, les études de certains pays ne recensent que les activités des chaînes publiques alors que d'autres études intègrent également celles des chaînes privées.

Les résultats qui suivent proposent donc un éclairage nécessairement partiel des différentes situations compte tenu de ces variations.

1.2 L'offre de séries

L'offre de programmes diffusés et les niveaux d'investissements en production dans les programmes sériels varient très fortement d'un pays à l'autre.

Globalement toutefois, on observe aujourd'hui une forme d'abondance de l'offre de séries qui rend le marché fortement concurrentiel.

Cette situation s'explique à la fois par la qualité et le succès des séries depuis les années 2000, mais aussi avec l'arrivée des nouveaux entrants que sont les plateformes de VOD et SVOD (Amazon, Netflix, Hulu, Apple).

1.2.1 L'essor des plateformes sur le marché des séries

L'arrivée des plateformes américaines a bouleversé le paysage audiovisuel de la fiction à la fois sur le plan de l'offre et des niveaux d'investissement et dans les usages de consommation des séries.

La société Netflix, enregistrée le 29 août 1998 en tant que loueur de DVD par correspondance à Los Gatos en Californie, se transforme ensuite en service de vidéos

⁴ Centre National de la Cinématographie et de l'image animée.

en streaming sur abonnement avec l'arrivée du numérique. Son internationalisation hors du marché américain date de 2010, avec une implantation au Canada, puis en Amérique Latine, aux Caraïbes et en Europe. En 2013, Netflix propose sa première série maison, *House of Cards*, exclusivement sur son site, avec treize épisodes mis en ligne simultanément. Apparaît alors le terme de *Binge Watching* pour caractériser le visionnage en rafale de plusieurs épisodes à la suite. De là, un changement des comportements du public dans son rapport aux séries s'opère.

Des récompenses accompagnent l'incursion de Netflix dans l'industrie des séries, avec une nomination aux Emmy Awards, et l'obtention du prix de la meilleure réalisation pour David Fincher. Fort de ce premier succès flamboyant, la société poursuit dans cette voie : le nombre de ses séries originales a été multiplié par 30 entre 2012 et 2016, surpassant le nombre de séries détenues par les Network ou les chaînes du câble. Son objectif à terme est de produire au moins la moitié de ses contenus.

Aujourd'hui, Netflix, disponible dans plus de 190 pays, bouscule la programmation traditionnelle. En 2014, la société rassemble 50 millions d'abonnés dans le monde, en avril 2018, elle en compte 125 millions. Premier acheteur à l'international sur le marché des séries⁵, Netflix va devoir toutefois compter à l'avenir avec la concurrence. Depuis quelques années, le service Amazon Prime monte en puissance et compte aujourd'hui près de 80 millions d'utilisateurs. Quant au groupe Disney, il a récemment annoncé son intention de lancer son propre service de streaming. Sans oublier Apple, qui s'avance aussi sur ce terrain, et Hulu, qui réalise un gros succès avec la série *The Handmaid's Tale*.

Les investissements de Netflix dans les séries, encore inexistantes en 2009, s'élevaient à 5 milliards en 2016, 6 milliards en 2017, et 8 milliards⁶ en 2018, soit l'équivalent de ceux de l'ensemble des pays européens réunis. À titre comparatif, les investissements d'Amazon s'élèvent à 3 milliards, ceux d'Apple à 1 milliard, la télévision par abonnement HBO investit 2 milliards et les chaînes du câble aux États-Unis 18,4 milliards⁷.

À l'image de Netflix, les autres plateformes américaines font le choix de commander des séries originales⁸ : le nombre de séries produites augmente de 200 en 2009 à 500 en 2017⁹. Au total, on comptabilise 29 diffuseurs en plus des 5 Networks¹⁰ ayant commandé des séries originales.

⁵ « L'évolution de la production des séries américaines », CSA, 2016.

⁶ « Cinéma et séries : quand le récit construit la demande », *The Conversation*, 2 avril 2018. <https://theconversation.com/cinema-et-series-quand-le-recit-construit-la-demande-93927>

⁷ « L'évolution de la production des séries américaines », CSA, 2016.

⁸ « L'évolution de la production des séries américaines », CSA, 2016.

⁹ « Cinéma et séries : quand le récit construit la demande », *The Conversation*, 2 avril 2018. <https://theconversation.com/cinema-et-series-quand-le-recit-construit-la-demande-93927>

¹⁰ ABC, CBS, CW, FOX, NBC.

Tableau 1 : Nombre de séries originales commandées aux États-Unis

| Diffuseur | 2015/2016 | 2016/2017 |
|--------------------------------|-----------|-----------|
| Networks | 48 | 46 |
| Chaînes payantes | 73 | 77 |
| Plateformes | 23 | 45 |
| Total | 144 | 168 |
| Dont séries d'une heure | 96 | 123 |
| Dont séries d'1/2 heure | 48 | 45 |

Source : « L'évolution de la production des séries américaines », CSA, 2016

Plus largement, au-delà des seuls États-Unis, la production de séries explose partout, du Japon au Burkina Faso, de la Corée du Sud à l'Argentine, en passant par le Québec¹¹, la France, l'Allemagne¹². Une concurrence accrue entre les chaînes et les séries est la résultante de ce contexte.

Dans les différences observées entre les pays, des modèles de fonctionnement productif distincts apparaissent selon la hauteur de la participation des acteurs publics au soutien de la production. Une étude canadienne par exemple met en évidence deux grands types d'écosystèmes productifs pour les « petits marchés »¹³. Le premier modèle, représenté par Israël et les Pays-Bas, qualifié de « mixte », fait coexister les investisseurs privés et publics. Le second modèle, représenté par les pays scandinaves, la Belgique et l'Autriche, qualifié de « public d'abord », se caractérise par la prépondérance d'une chaîne ou d'un groupe public dans la production des séries. Dans ce cas, il semble que la production de séries locales se réalise davantage dans le but de porter les valeurs et l'identité du pays que dans un objectif économique. Pour étayer cette hypothèse, l'étude souligne que les séries scandinaves, souvent citées en exemple de réussite, ne génèrent en réalité que de faibles recettes.

En tout état de cause, l'industrie européenne des séries produit 922 fictions par an entre 2015 et 2016, représentant 16 400 épisodes et 11 000 heures¹⁴. L'Allemagne est en tête de la production en nombre de titres et heures de programmes avec 36 % des titres, la France vient ensuite avec 17 %, le Royaume Uni 12 %. L'Italie a un petit marché avec 5 % des titres.

¹¹ « Depuis 2000, l'irrésistible expansion des séries TV », *Le temps*, 29 décembre 2015.

<https://www.letemps.ch/culture/2000-irresistible-expansion-series-tv>

¹² <https://www.letemps.ch/opinions/scenaristes-nouveaux-maitres-nos-imaginaires>

¹³ « Fictions nationales au petit écran. Étude sur la performance locale et internationale des séries dramatiques dans neuf petits marchés télévisuels », Fonds des médias du Canada 2016.

¹⁴ « TV Production Fiction in The European Union », Observatoire Européen de l'Audiovisuel, 2018.

1.2.2 La série dans les programmes de fiction

Tableau 2 : Part de la fiction et des séries dans les programmes de fiction en %

| | Part de la fiction dans les programmes | Part des séries dans les programmes de fiction |
|---|--|--|
| France | 57,6 | 28,6 |
| Belgique Flandre | 40,8 | 16,5 |
| Belgique Wallonie | 49,1 | 12,2 |
| Italie | 40,8 | 16,5 |
| Total des pays de l'étude¹⁵ | 48 | 21,3 |

Source : Observatoire Européen de l'Audiovisuel — 2018

La majorité des pays européens consacrent autour de la moitié de leurs programmes à des fictions, 48 % si l'on considère la moyenne de l'ensemble des pays étudiés. La part des séries dans les contenus fictionnels est en revanche plus variée puisqu'elle avoisine les 30 % en France et moitié moins pour l'Italie ou la Belgique.

Le traitement de la fiction et des séries est par ailleurs différencié selon les genres des chaînes. Les 32 chaînes de divertissement analysées dans cette étude font état de 53,6 % de programmes consacrés à la fiction en 2013, dont 34 % pour les séries.

Les chaînes généralistes privées y consacrent 38,9 % dont 23,2 % pour les séries ; les chaînes généralistes publiques 27,5 % dont 15,6 % pour les séries.

¹⁵ Allemagne, Autriche, Belgique, Danemark, Espagne, Finlande, France, Irlande, Italie, Luxembourg, Norvège, Pays-Bas, Pologne, Portugal, Royaume-Uni, Suisse.

Tableau 3 : Le nombre de séries produites par pays en 2016 /2017¹⁶

| Pays | Produites |
|-------------------|----------------|
| États-Unis | 500 |
| Belgique Flandre | Entre 12 et 15 |
| Belgique Wallonie | 2 |
| France | 148 |
| Italie | 43 |
| Tunisie | 10 |
| Maroc | 36 |
| Liban | Entre 25 et 32 |

1.2.3 L'offre de séries en France

En France, en 2016, la programmation de la fiction sur les chaînes nationales historiques¹⁷ représente 24,5 % sur l'ensemble de la journée et 37,7 % des soirées¹⁸ (828 soirées). La fiction représente le premier programme en termes d'offre et de consommation.

Ces données sont en nette progression depuis 2010 puisqu'entre 1999 et 2008, l'offre était en baisse (21,5 % en 1999 ; 18,8 % en 2008). La fiction américaine enregistrait alors les meilleures performances. Entre 2009 et 2016, le nombre de soirées de fiction augmente de 5,4 % principalement en raison de l'arrivée massive d'une offre de fiction européenne.

On peut noter par ailleurs qu'en France, l'offre de séries est répartie équitablement entre les différentes chaînes de télévision.

Le montant des investissements des chaînes de télévision dans la création de fictions augmente de manière régulière. Entre 2015 et 2016, 20,6 % pour France Télévisions, 38,5 % pour TF1, 20,8 % pour M6, 9,9 % pour Arte, 9,7 % pour Canal Plus. Toutes chaînes confondues, cette hausse est de 20,6 %.

Au total 778,9 M€ sont investis par l'ensemble des chaînes de télévision dans les programmes de fiction pour 897 heures (plus haut niveau depuis 2008).

¹⁶ Les sources ayant permis ce tableau sont multiples : données fournies par les interviews réalisées dans les différents pays, Observatoire Européen de l'Audiovisuel.

<https://theconversation.com/cinema-et-series-quand-le-recit-construit-la-demande-93927>

¹⁷ TF1, France 2, France 3, France 5, M6 et Arte.

¹⁸ Source : La diffusion de la fiction à la télévision en 2016, CNC p. 8-11. 5 chaînes gratuites de la TNT, 12 chaînes thématiques payantes, 11 chaînes locales et les services en ligne (Ex : CanalPlay SVO, DailyMotion investissent aussi dans la fiction).

Tableau 4 : Commandes des principales chaînes de télévision en France dans les programmes de fiction en 2016

| | Nombre d'heures | Budget en M€ | Coût horaire K€ |
|---------------------------|-----------------|--------------|-----------------|
| France Télévisions | 441 | 278,64 | 908,7 |
| Arte | 35 | 22,09 | 1093 |
| TF1 | 138 | 139,4 | 1 461,1 |
| M6 | 102 | 42 | 613,6 |
| Canal Plus | 349 | 341,6 | 1 466 |

Source : « La production audiovisuelle aidée en 2016 », CNC, avril 2017

Les diffuseurs investissent à hauteur de 68,8 % et les apports publics (CNC) à hauteur de 10,7 % des devis. Les apports en coproduction et les pré-ventes sont en progression tout en restant modestes.

L'offre de programmes de fiction de l'ensemble des chaînes propose une répartition qui conserve un équilibre entre contenus français (39,4 %) et américains (38,2 %). Cet équilibre accuse toutefois de fortes variations selon les chaînes puisque l'offre de séries de M6, par exemple, est américaine à 97,2 % alors que celle de France 2 est française à presque 70 %. L'offre européenne non française est en progression en 2016.

On peut aussi noter une hausse des fictions inédites qui représente 76 % de l'offre totale des chaînes historiques en volume horaire. Elles diffusent 44 nouvelles séries en première partie de soirée en 2016.

Figure 1 : Répartition des 100 meilleures audiences selon la nationalité (%)

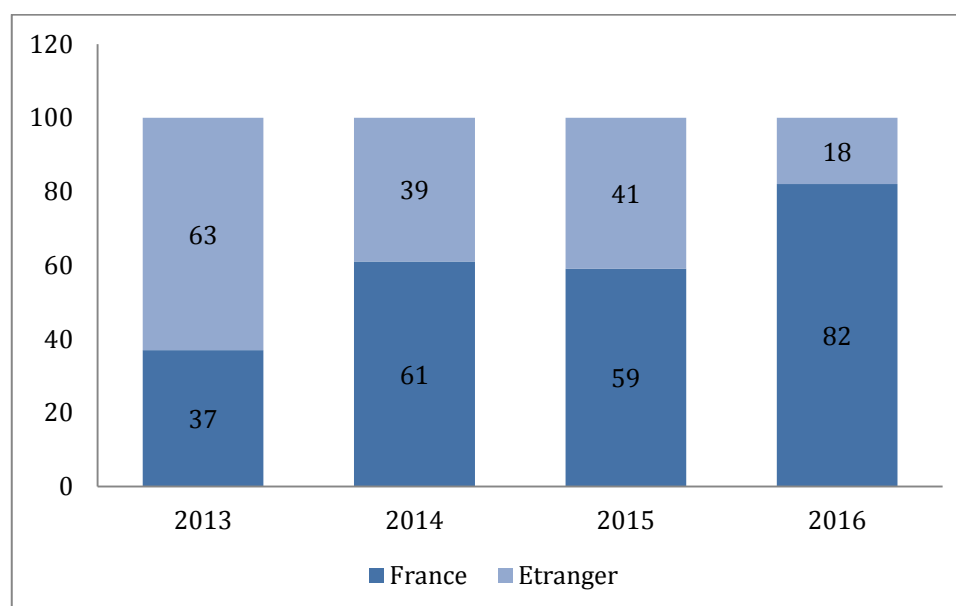
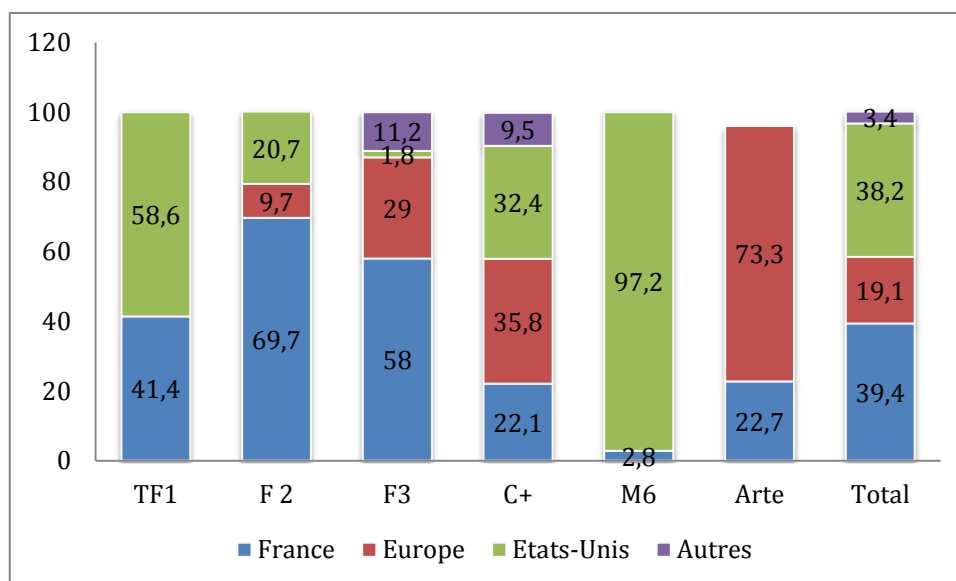


Figure 2 : Répartition des audiences par chaînes et nationalités (%)



Si les audiences des séries américaines sont en recul¹⁹, il est important de noter que le niveau de l'offre américaine reste globalement très élevé, dans la mesure où l'achat d'une série américaine est toujours plus économique que la création d'une nouvelle série.

En ce qui concerne le format, la durée d'une série conditionne sa fréquence de diffusion : une quotidienne autour de 26 min, une hebdomadaire autour de 50/55 min. Après avoir privilégié le format de 90 minutes jusqu'au début des années 2000, les chaînes françaises produisent et diffusent désormais majoritairement des formats de 52 min avec un nombre d'épisodes souvent restreint (6 à 8 épisodes ou mini-séries de 2 à 4 épisodes).

Ces durées sont indicatives et renvoient à des intitulés génériques puisqu'un 26 minutes peut en pratique en faire 24 et un 52 minutes 50.

Concernant le genre des séries, le thriller reste le genre le plus populaire, en particulier le thriller de disparition d'enfant est en vogue.

1.2.4 L'offre de séries en Italie

L'Italie, au contraire de la France, concentre environ la moitié de son offre de fiction sur les chaînes de l'opérateur public RAI1. En 2016, la télévision publique a diffusé 119 soirées de fictions inédites, 38 rediffusions, pour un total de 157 soirées et, pour la première fois après de nombreuses années, des séries TV ont été diffusées aussi sur

¹⁹ Voir Audience 1.3.

RAI2 (12 soirées) et sur RAI3 (6 soirées), ce qui représente 76 % de l'offre globale de soirée de fiction en Italie.

Presque toute l'offre de séries TV est réalisée pour le *prime time*, qui reste le créneau horaire où l'audience est majeure. Une offre tout au long de la journée est néanmoins présente sur les chaînes thématiques, publiques (ex. chaîne numérique terrestre RAI4), privées (ex. Mediaset Premium) et pay (ex. Sky Atlantic de Sky).

Sur les cinq dernières années, le travail de RAI Fiction s'est concentré sur la diversification de l'offre des séries TV. Deux nouvelles cases de diffusion ont été ajoutées : RAI2 et, partiellement, RAI3. Pour chacune des cases, des objectifs différents, en termes d'audience, en termes de degré et vitesse d'innovation applicable ont été identifiés. Chaque chaîne a sa propre identité et son propre public cible : traditionnelle pour RAI1, plus innovatrice pour RAI2 et RAI3.

Dans l'offre RAI, il y a les deux typologies de format narratif : la série procédurale et la série feuilletonnante.

Le projet éditorial de la RAI²⁰ pour la fiction des années 2016-2018 privilégie la variété des genres dans l'offre et le mélange des genres dans la même série (ex. comedy+crime).

Pour ce qui est de la RAI, le genre « procedural/crime » reste plébiscité (ex. *Il Commissario Montalbano*).

Le sous-genre « mafia » continue d'être présent dans la programmation (*La mafia uccide solo d'estate* et *Il cacciatore* pour la RAI, *Squadra Antimafia* pour Mediaset, *Gomorra* pour Sky), avec une bonne audience et un bon succès à l'international.

Toutefois, le genre familial, la comédie, le récit initiatique et le récit historique sont très présents dans la programmation de RAI et Mediaset.

La chaîne Sky Italia, encore jeune, n'a pas une offre très large et diversifiée (*drama, mafia, conte historique*), mais les séries produites ces dernières années (par ex. *1992, Romanzo Criminale, The Young Pope*) ont permis notamment un renouvellement de la production sur l'histoire politique italienne récente.

Selon une tendance générale, en Italie les séries déjà installées ont plus de succès que les nouvelles productions, car elles ont fidélisé le public à une période de moindre concurrence. En outre, l'opérateur public RAI privilégie les séries réalisées sur différentes saisons avec un format de sérialité longue ou moyenne (12-16 ou 20-26 épisodes de 52'), plutôt que de sérialité courte (ex. film TV : 90' minutes ou miniséries : 2-4 épisodes).

²⁰ <http://www.rai.it/dl/rai/text/ContentItem-90a3232f-5d76-4bd0-80df-49c3800276d2.html>

De leur point de vue, la longue sérialité comporte moins de risques (fidélisation du public) et des coûts unitaires contenus²¹ et se concentre sur RAI1 (à l'exception du *soap opera* quotidien *Un posto al sole* qui est diffusé sur RAI3).

1.2.5 L'offre de séries en Belgique

En Belgique, le marché des séries est structuré autour des différences culturelles entre les communautés flamande et française.

La Flandre (néerlandophone) se caractérise par un marché local fort avec trois diffuseurs investissant dans des fictions flamandes originales et un nombre limité de coproductions. En Communauté française, les diffuseurs locaux doivent entrer en concurrence avec les diffuseurs publics et privés français. La production des séries se caractérise donc également par un pourcentage de coproductions beaucoup plus élevé, la plupart d'entre elles avec le géant français voisin. La fiction originale dépend fortement du diffuseur public RTBF.

Bien que les deux marchés diffèrent, les deux régions ont montré une évolution remarquable au cours des dernières années. En Flandre, depuis la création du fonds VAF Media en 2010, le volume des fictions haut de gamme a nettement augmenté. En 2013, la Fédération Wallonie-Bruxelles et la RTBF ont annoncé la création d'un fonds destiné à soutenir les séries belges. Leur objectif est de parvenir à la réalisation de quatre séries belges par an destinées à une audience internationale. 2 786 millions d'euros y ont été consacrés.

Même si les marchés francophones (Wallonie-Bruxelles) et flamands montrent des caractéristiques de marchés restreints, l'évolution de l'offre sur les dernières décennies est croissante puisqu'on passe du côté francophone d'une série tous les trois ans à plusieurs par an²².

Depuis 2012, le nouvel écosystème wallon basé sur le financement public (Wallimage, CCA, ScreenBrussels, Tax Shelter) vise à un ancrage de la production de séries dans la réalité de la Wallonie. Ils souhaitent servir le développement des talents et de la créativité des Wallons, en racontant des histoires ancrées dans la réalité locale, écrites, produites et réalisées pour le public belge. Il s'agit de se prémunir notamment contre le choix de productions conçues d'emblée pour l'exportation.

²¹ En 2016, les séries de la RAI qui ont eu le plus d'audience sont celles qui existent depuis longtemps et sont installées dans les habitudes du public (certaines, comme « Don Matteo », sont arrivées à leur 10^e saison), ex. *Che Dio ci aiuti*, *Il Paradiso delle signore*, *Don Matteo*, *Un passo dal cielo*, *Braccialetti rossi*, *Il Giovane Montalbano*.

²² Entretien avec Laure Hendrickx, Organisatrice du festival Are you series.

1.2.6 L'offre de séries des pays arabiques

Pour les pays arabiques, le Maroc, le Liban et la Tunisie, on peut souligner une spécificité importante puisque la programmation des séries est en liaison avec la période du ramadan. Elle se manifeste par une augmentation de l'offre de fiction des chaînes associée à un sursaut d'audience des téléspectateurs.

Les séries marocaines

Au Maroc, la refonte du paysage audiovisuel s'est concrétisée institutionnellement par les lois de réforme de l'audiovisuel (2002, 2005), la création de la Haute Autorité de la Communication Audiovisuelle ou HACA (2002), l'instauration de nouveaux cahiers des charges (2006) et deux vagues d'habilitation de nouvelles chaînes de radio et de télévision (2006 et 2009). Ainsi, les deux dernières décennies (2000-2018) correspondent à un renouvellement du paysage audiovisuel marocain, que ce soit sur le plan institutionnel ou sur le plan des politiques de diffusion et de production. Ces politiques aspirent à attirer un public marocain plutôt tourné vers les chaînes satellitaires en lui proposant des programmes de divertissement de proximité, et en particulier des fictions en arabe marocain. Entre productions nationales et séries importées doublées en arabe marocain, l'année 2010 marque la quasi-disparition des fictions égyptiennes sur les chaînes marocaines. On perçoit un choix délibéré de tourner le dos à des années de domination audiovisuelle orientale et particulièrement égyptienne, pour mettre en avant une marocanité assumée et montrer que le Maroc peut lui aussi produire de la fiction. Ces choix s'inscrivent dans une politique étatique du développement du cinéma marocain via le fonds de soutien créé par le Centre Cinématographique Marocain (CCM) et les festivals de cinéma, même si cette politique est considérée comme insuffisante et est très critiquée. Mais cette importance accordée à la fiction marocaine semble connaître un certain essoufflement.

En 2017, le rapport du CCM²³ fait état d'une production de 36 séries télévisées, dont 18 enregistrées au registre public de la cinématographie marocaine. Les séries représentent 43 % du budget de la production audiovisuelle marocaine.

Le rapport du Centre Cinématographique Marocain fait état d'une production domestique en progression par rapport à la production étrangère²⁴.

Sous l'appellation de séries sont recensées des séries de 30 ou 52 minutes, mais également des séries très courtes de 3 minutes ou des formats intermédiaires de 13 minutes. Selon ce même rapport, les formats de 30 ou 52 minutes sont orientés vers des saisons longues, plusieurs séries proposant 30 épisodes.

²³ « Bilan cinématographique » CCM, 2017.

²⁴ Toutes productions audiovisuelles confondues.

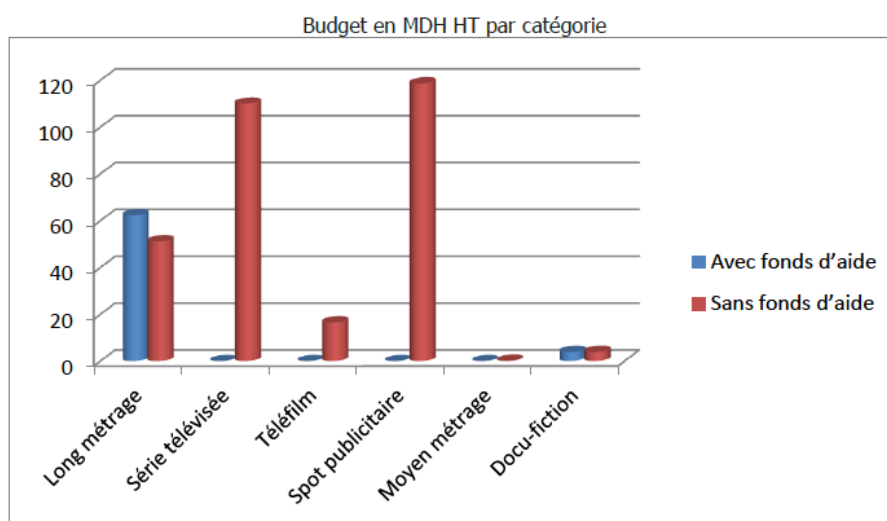
La production des séries est organisée pour une diffusion pendant le ramadan²⁵. Les programmations marocaines s'ouvrent à l'international avec des séries mexicaines (*Diablo*), brésiliennes (*O clone* tournée au Maroc), turques (*Samhini*) et même chinoises (*A happy life*). La question du doublage des séries est au cœur d'un débat dans le pays puisque les séries sont doublées en darija le plus souvent rassemblant plusieurs variétés d'arabe dialectal parlées au Maroc. Un amendement a été proposé pour charger la HACA (Haute Autorité de la Communication Audiovisuelle) de surveiller l'utilisation de formules orales de l'arabe dialectal et interdire leur utilisation dans les productions étrangères. Auparavant, toutes les séries mexicaines et turques étaient proposées soit en arabe classique, soit en dialectes moyen-orientaux, essentiellement syriens et libanais.

Il est à noter que le Maroc accueille de nombreuses séries étrangères pour les tournages (ex. *Homeland*, *Prison Break*, *Le bureau des légendes* parmi les plus célèbres). En 2017 le CCM en comptabilise 9.

Le budget des séries est élevé comparativement à celui des longs métrages avec 110 063 378,94 DH HT consacré à ce genre de programmes, il n'est pourtant pas soutenu par le fonds d'aide contrairement aux films.

La saison 2 de la série *Sir Al Marjane* a coûté 12 597 142 DH HT (1 113 083 euros) pour 30 épisodes de 30 minutes, *Kouloub Taiha* 11 197 043 DH HT pour 30 épisodes de 52 minutes. (989 370 euros).

Figure 3 : Budget comparatif entre programmes audiovisuels au Maroc 2017



Source : CCM 2017

²⁵ Exemple : *Hdidane* de Fatima Boukbady en 2009 (5,4 millions de téléspectateurs pendant le Ramadan), ou encore *Akba Likde* de Yacine Fennane en 2010 (4,6 millions de téléspectateurs pendant le Ramadan).

Les séries tunisiennes

En Tunisie également, la production nationale des séries télévisuelles est consacrée presque exclusivement à la période du mois de ramadan pour le prime time. Ce constat est le même pour toutes les chaînes de télévision tunisiennes qui programment de la fiction. Le marché des séries est étroit en termes de production, toutefois, il connaît une progression importante au moment de la création de l'ANPA²⁶. Dans les années 90, la télévision tunisienne publique produisait une moyenne de deux à trois séries (15 épisodes)²⁷. À partir de l'année 1997, elle parvient à produire de 7 à 10 œuvres pour ses deux chaînes. Une régression fait suite à cette embellie dès l'année 2004 en raison d'une réorganisation du marché²⁸. Dans les années 2002 et 2003, environ 5 milliards de dinars ont été consacrés à la production annuelle de fiction contre 3 milliards entre 2010 et 2017²⁹.

Les genres des œuvres produites sont principalement des drames et de la comédie (sitcom)³⁰ de type procédural. En dehors de cela, il n'y a pas de typologie claire des œuvres de séries produites localement.

En termes de format et de durée, les séries produites et diffusées sont en majorité des feuilletons de 30, 20 ou 15 épisodes de 26 ou 52 minutes.

On trouve aussi quelques œuvres d'animation, des mini-feuilletons (4,7 ou 10 épisodes principalement produits par la télévision publique) et des Shortcom (ex. *Dar Familia* sur Nessma TV, *Bent Walad* 1 et 2 sur Atounsia d'une durée de 15 minutes, *Caméra Café*, sur Al Hiwar Ettounsi, *Ti hassilou* sur Tounesna TV).

Les séries sont principalement diffusées en prime time.

1.2.7 Les séries libanaises

Aujourd'hui au Liban, les séries représentent 34 % de la programmation de la LBCI, 32 % de la programmation de Al Jadeed et 27 % de la programmation de la MTV, les trois principales chaînes du pays. Chaque chaîne passe en moyenne deux séries : une en prime time et une en accès à raison de cinq jours par semaine (du jeudi au lundi). Pendant le mois du ramadan la programmation change, avec une série chaque jour à l'antenne. Chaque épisode dure 52 minutes. Chaque chaîne a sa propre stratégie, selon le type d'audience de ses téléspectateurs. La chaîne LBCI est celle qui diffuse le plus de séries (47 % de l'offre en 2016), suivie ensuite par Al Jadeed qui propose 25 % de l'offre et de MTV 17 %.

²⁶ Agence Nationale de Promotion de l'Audiovisuel.

²⁷ Source : Entretien avec Adnen Khedher, Télévision Nationale.

²⁸ Une société privée Cactus Production est chargée de la production publique, parallèlement une diminution des recettes publicitaires est réalisée.

²⁹ Source : Entretien avec Adnen Mr Kehder. (Estimation).

³⁰ Il y a eu quelques tentatives de policiers pendant les années 80 et le début des années 90.

Alors qu'il y a 10 ans très peu de séries libanaises passaient sur les écrans au profit des télénovelas doublées, des séries turques ou syriennes, le pays produit et diffuse désormais ses propres séries.

Au Liban, toutes les séries libanaises sont du genre drame social³¹, dans les années 2000 il y avait des comédies (*Marté w ana*, *Ghanoujet Baya*, *Fadi and Radi*), mais elles ont plus ou moins disparu. Aujourd'hui, il ne reste qu'un seul sitcom à l'antenne³² qui a plus de 15 ans.

Concernant le financement, il n'existe pas de fonds publics ou de fonds privés pour les séries télévisées. Les chaînes financent elles-mêmes leurs séries.

1.2.8 Les budgets des séries

Le marché des séries connaît la même problématique que celui du cinéma dans le déséquilibre observé entre les budgets européens ou méditerranéens et américains. Il existe des séries « blockbusters » (ex. *Game of Thrones*, *Westworld*, *House of Cards*) avec lesquelles il est difficile de rivaliser sur un plan strictement financier. Pour ces productions, la saison d'une série oscille entre 40, 60 et 100 M\$: 100 millions de \$ pour 10 épisodes de *Westworld* ou *Vinyl*, 173 M\$ pour 13 épisodes de *House of Cards*.

Leurs coûts par épisode se situent entre 3 et 10 M\$ pendant que ceux d'une série européenne s'élèvent en moyenne entre 800 000 et 1,2 M€.

En Tunisie, pour une série de 15 épisodes, le budget se situe entre 1,2 et 1,4 million de dinars TTC. Au Maroc, autour de 12 597 142,00 DH HT pour 30 épisodes de 30 minutes.

³¹ *He's not my son*, *Mme Carmen*, *Yara* etc... Certaines séries ont connu un succès retentissant comme *Al Hob Al Hakiki* (que Ipsos classe comme le 5ème programme de l'année 2017) ou *Al Shakikatan* (que Ipsos classe comme le 6ème programme de l'année 2017).

³² *Aylé a fard maylé* (qui est une version de *Marté w ana* qui a évolué à travers le temps).

Tableau 5 : Coût moyen par épisodes par pays en 2017³³

| Pays | Coût moyen |
|-------------------|---|
| Europe | 800 000 € à 1,2 M€ |
| États-Unis | 3 M€ |
| France | France Télévisions 1 M€ Arte 500 000 € Canal Plus 1,5 M€ |
| Belgique | Flandres 470 000 € Wallonie - Bruxelles entre 330 000 € et 429 000 € |
| Italie | Entre 450 000 € et 675 000 € |
| Liban | 18 000 à 20 000 \$ |
| Tunisie | Entre 20 000 et 30 000 € |
| Maroc | Entre 30 000 et 40 000 € |

Tableau 6 : Coût des séries par épisodes³⁴

| Pays | Titres | Coût par épisode |
|--|--|------------------------------|
| France | <i>Versailles</i> | 2,7 M€ |
| | <i>Le bureau des légendes</i> | 1,4 M€ S1 et 1,7 M€ S2 |
| | <i>Borgia</i> | 2 à 2,5 M€ |
| États-Unis | <i>Westworld</i> | 10 M\$ |
| | <i>Games of Thrones</i> | 8-10 M\$ |
| | <i>Urgences</i> | 13 M€ |
| | <i>The Crown</i> | 12 M€ |
| | <i>House of cards</i> | 4,5 M€ |
| | <i>Orange is The New Black</i> | 4,5 M\$ |
| | <i>The Get Down</i> | 10 M\$ |
| | <i>NCIS :New Orleans</i> | 10,7 M\$ (double épisode) |
| <i>Vinyl</i> | 10 M\$ | |
| Coproduction Italie/France/Canada | <i>The Young Pope</i> | 6 M€ |
| Italie | <i>Che Dio ci aiuti, Il Paradiso delle signore, Don Matteo, Un passo dal cielo, Braccialetti rossi, Il Giovane Montalbano.</i> | Entre 450 000 € et 675 000 € |

³³ Sources diverses : entretiens et données secondaires.

³⁴ Sources journalistiques diverses et entretiens.

| | | |
|----------------|----------------------------------|----------|
| Tunisie | <i>Lilet Chak</i> | 24 789 € |
| Maroc | <i>Sir al marjane</i> (saison 2) | 37 102 € |
| | <i>Koloub taiha</i> | 32 979 € |

Face aux géants américains de l'audiovisuel, pour les pays européens et tous les « petits marchés », l'axe stratégique concurrentiel réside à l'évidence dans l'originalité des univers plus que sur un plan financier.

Toutefois, en mai 2018, une alliance européenne destinée à contrer Netflix, Amazon ou HBO fait l'objet d'une annonce des partenaires français (France Télévisions), italien (RAI) et allemand (ZDF). Leur objectif (assumé) est de permettre une hausse des budgets en s'associant afin de pouvoir rivaliser à l'international avec les séries américaines.

À court terme, l'alliance permettra de porter le projet de série *Leonardo* sur la vie de Léonard de Vinci (diffusion prévue en 2019). France TV et la RAI coproduiront aussi *Eternal City* sur l'univers de Cinecittà des années 60. Plus globalement, l'essor des coproductions internationales s'explique également par ce contexte concurrentiel, avec la volonté d'unir ses moyens face à la concurrence américaine.

Tableau 7 : Les scénaristes par pays

| Pays | Nombre de scénaristes | Salaires |
|-----------------|---|---|
| Flandre | Entre 50 et 70 | 7 % du devis |
| Wallonie | Plus de 50 travaillent sur des séries de chaînes belges | |
| Liban | 10 | 7 d'entre eux touchent dans les 4 000 \$ à 8 000 \$ le mois et 3 d'entre eux (les scénaristes stars) touchent plus de 12 000 \$ par mois. 1 scénariste moyen gagne 3 000 \$ /épisode |
| France | 400 - 500 professionnels en activité ³⁵ | Rémunération entre 20 000 € (fiction de 52 min) et 50 000 € (fiction de 90 min) ; épisode de série jusqu'à 1 500 € ³⁶ |
| Tunisie | 27 | Dans les années 90 : 10 000 à 20 000 dinars / 15 épisodes Dans les années 2000 : 17 000 à 30 000 dinars / 15 épisodes De 2011 à 2018 : 20 000 à 50 000 dinars / 15 épisodes |

³⁵ <https://www.scenario-buzz.com/2014/08/28/combien-gagne-un-scenariste/>

³⁶ <http://www.phosphore.com/metier/235/nom/scenariste>

| | |
|---------------|----|
| Maroc | NC |
| Italie | NC |

Sur la question élargie des salaires, dans les pays européens, il faut noter le plus souvent une moindre rémunération.

Selon Sébastien Petit, réalisateur et administrateur de l'Arrf (Association des réalisatrices et réalisateurs belges francophones), « *Sur une saison 1, le salaire d'un technicien peut être deux fois moindre que sur un long-métrage belge, celui d'un comédien divisé par cinq par rapport à une coproduction France-Belgique hors Fonds des séries, et 2,5 fois inférieur pour un réalisateur* »³⁷.

1.3 L'audience des séries TV

Selon l'étude récente de Médiamétrie Eurodata Worldwide, on note une progression des productions domestiques dans les créations originales des séries³⁸. Elles sont à la fois les plus diffusées et les plus regardées : en 2017, plus de la moitié des séries proposées en prime time sur les principales chaînes étudiées dans le rapport sont des séries nationales. La série en première position dans chacun des pays étudiés est même plus de 9 fois sur 10 une série locale.

Cependant, si leur poids est largement majoritaire, ces créations locales sont en légère baisse en 2018 à la fois en volume horaire de programmes diffusés et en audience.

Malgré cette tendance, l'étude confirme la prépondérance des séries américaines dans les pays d'Europe centrale. *NCIS* ou encore *Grey's Anatomy* occupent toujours le haut des classements dans de nombreux pays.

De 2007 à 2013, cette présence américaine est soulignée également dans l'étude de l'Observatoire Européen de l'Audiovisuel³⁹ : Les programmes d'origine non européenne⁴⁰ (essentiellement américains en 2013) reculent d'environ 9 points, mais s'élèvent encore à 55,3 %. Leur présence reste donc massive dans la programmation européenne.

³⁷ « Les séries francophones doivent passer à la vitesse supérieure », *L'Echo*, 18 août 2017.

<https://www.lecho.be/culture/cinema/les-series-francophones-doivent-passer-a-la-vitesse-superieure/9923954.html>

³⁸ « Scripted Series Report 2017 », Médiamétrie janvier 2018. Etude réalisée sur 13 pays : Allemagne, Danemark, Espagne, Etats-Unis, France, Israël, Italie, Pays-Bas, Royaume-Uni, Russie, Suède, Turquie, Venezuela.

³⁹ « TV audience market share in France - daily and prime time (2005-2016) », Observatoire Européen de l'Audiovisuel.

⁴⁰ Attention ici il ne s'agit pas seulement des séries mais de tous les programmes de fiction (téléfilms, séries, animations TV, court-métrages).

**Tableau 8 : Origine des programmes de fictions dans les programmes en %
de 2007 à 2013**

| | Domestique | | Europe hors domestique | | Europe Domestique Inclus | | Non européenne | |
|---|------------|------|------------------------|------|--------------------------|------|----------------|------|
| | 2007 | 2013 | 2007 | 2013 | 2007 | 2013 | 2007 | 2013 |
| Belgique VLG | 6,6 | 8,8 | 26,2 | 23,6 | 32,8 | 32,5 | 67,2 | 67,5 |
| Belgique CFR | 0,7 | 1,9 | 38 | 38,6 | 38,7 | 40,5 | 61,3 | 59,5 |
| France | 28,2 | 31,3 | 32 | 29,2 | 60,2 | 60,7 | 39,8 | 39,4 |
| Italie | 14,9 | 18,1 | 20,6 | 26,7 | 35,4 | 44,7 | 64,6 | 55,3 |
| Total des pays de l'étude⁴¹ | 14,1 | 18,1 | 20,6 | 26,7 | 35,4 | 44,7 | 64,6 | 55,3 |

Source : Observatoire Européen de l'Audiovisuel

En 2017, toutefois, l'étude de Médiamétrie⁴² insiste sur la nette progression des séries britanniques au côté des séries américaines (toujours présentes dans les grilles de programmes de tous les pays). Leur volume en prime time a augmenté de 3 points en 1 an, avec un fort succès notamment dans les pays scandinaves (*The Halcyon* se positionne à la 7^{ème} place du top 15 des séries en Suède).

Parmi les évolutions qui affectent le marché des séries, les modalités de consommation sur l'ordinateur, la tablette et le smartphone comptent désormais dans les mesures d'audience qui ne doivent plus être limitées au seul écran de télévision. Les séries se regardent aussi online, en replay : en France, 25 % d'audience en plus y est comptabilisée, 50 % de plus aux Pays-Bas.

Sur la base du rapport produit en 2008 par l'Observatoire Européen de l'Audiovisuel⁴³ relatif à l'origine des contenus dans les catalogues de plateformes de VOD en Europe, les épisodes européens représentent 24 % pour la TVOD et 21 % pour les catalogues de SVOD.

Dans ce contenu européen, les séries nationales représentent 63 % de la TVOD, mais seulement 19 % des services par abonnement (SVOD). Le contenu américain représente 92 % du service non européen de TVOD et 66 % du service SVOD.

Les données recueillies sur l'audience des séries ou des fictions audiovisuelles sont très inégales selon les pays. La France dispose de statistiques assez détaillées sur le sujet pendant que celles des autres pays sont assez sommaires, voire inexistantes ou non communiquées.

⁴¹ Allemagne, Autriche, Belgique, Danemark, Espagne, Finlande, France, Irlande, Italie, Luxembourg, Norvège, Pays-Bas, Pologne, Portugal, Royaume-Uni, Suisse.

⁴² « Script series report 2017 », Médiamétrie janvier 2018.

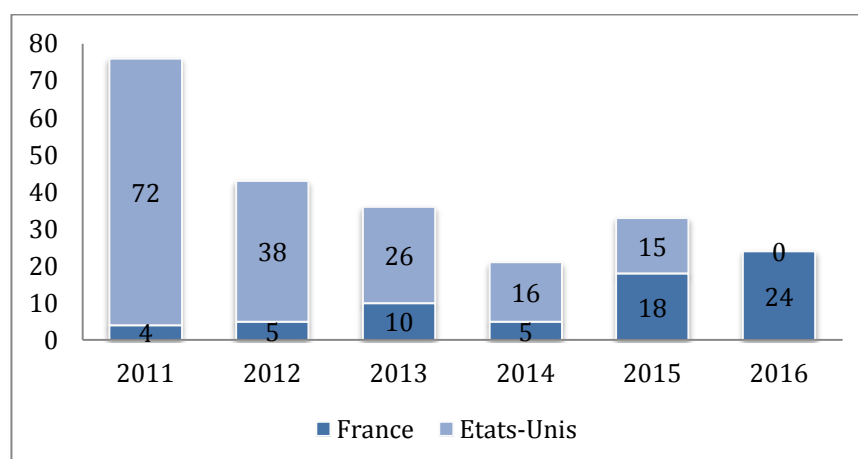
⁴³ « The origin of TV content in VOD catalogues - 2017 Edition », Observatoire Européen de l'Audiovisuel.

1.3.1 L'audience des séries en France

La tendance à une embellie des séries françaises de 2016 se confirme en 2017. Pour la deuxième année, l'audience des séries françaises est supérieure à celle des séries américaines avec 85 fictions françaises dans le classement des 100 meilleures audiences de fictions⁴⁴.

Elles rassemblent en moyenne chacune 6,2 millions de téléspectateurs. En 2011, dans ce même classement, seulement 11 étaient françaises, les séries américaines accaparaient alors les audiences.

Figure 4 : Nombre de fictions françaises et américaines dans les 100 meilleures audiences (en %)



Source : « La diffusion des fictions à la télévision en 2016 », CNC, 2017.

Tableau 9 : Audience de la fiction en première partie de soirée par chaîne en %

| | Fictions françaises | Fictions étrangères |
|------------|---------------------|---------------------|
| TF1 | 23,5 | 18,3 |
| F2 | 15,7 | 15 |
| F3 | 15 | 12 |
| M6 | 12,1 | 11,4 |

Source : « La diffusion de la fiction à la télévision en 2016 », CNC, 2017.

⁴⁴ Scripted Series Report – Edition 2017. Eurodata WordWide 2018.

Une petite différence dans l'évolution entre les chaînes en termes d'audience est à relever puisque la part de la fiction étrangère est en diminution depuis pour TF1, F2 et C+ et en légère hausse sur M6, Arte et F3.

Le genre policier est en tête des audiences avec *La vengeance aux yeux clairs* (TF1, 8 millions de téléspectateurs) ; *Capitaine Marleau* (F3, 7,7 millions de téléspectateurs) ; *Section de recherche* (TF1, 7,3 millions) ; *Les petits meurtres d'Agatha Christie* (F2, 6,7 millions) et *Glacé* (M6, 5,7 millions).

L'âge du téléspectateur détermine ses préférences en termes de rythme de diffusion et de mode de visionnage. Entre 15 et 34 ans, un jeune sur deux privilégie le « *binge-viewing* »⁴⁵ (SVOD ou piratage). Les tranches d'âge se rejoignent sur une forme d'insensibilité au support de diffusion (TV ou ordinateur), c'est avant tout le contenu qui compte⁴⁶.

1.3.2 L'audience des séries en Belgique

Les séries télévisées nationales belges attirent toujours un public plus large.

En Flandre, l'audience des séries locales est, en moyenne, quatre fois plus élevée que pour les séries étrangères, les Flamands regardent les séries flamandes quasiment exclusivement⁴⁷.

Du côté francophone, il y a une grosse demande de programmes belges chez le public, pour l'heure sous-estimée par les chaînes locales RTL et RTBF qui continuent de diffuser beaucoup de séries françaises et américaines à grosses audiences. La France toutefois n'est pas seulement son plus grand concurrent, mais sa plus grande opportunité. Les séries françaises sont très bien accueillies en Wallonie et l'inverse est également valable. Les séries wallonnes font parfois même une meilleure audience en France qu'en Belgique.

1.3.3 L'audience des séries au Liban

Les séries représentent 45 % à peu près de l'audimat de la LBC (une des plus grandes chaînes libanaises).

Elles représentent 27 % de l'audimat de Al Jadeed et 19 % de l'audimat de la MTV qui sont les deux principales concurrentes de la LBC.

⁴⁵ Regarder de nombreux épisodes consécutivement d'une série disponible en intégralité.

⁴⁶ Etude Médiamétrie réalisée en décembre 2017 par Internet auprès de 1618 personnes âgées de 15 ans et +.

⁴⁷ Raats, T.; Evens, T. & Ruelens, S. « Sustaining local audiovisual ecosystems. Analysis of financing and production of domestic TV fiction in small media markets », *Journal of Popular Television*, 4(1), 129-147, 2016.

Elles représentent aussi 34 % de la programmation de la LBC, 32 % de la programmation de Al Jadeed et 27 % de la programmation de la MTV.

En prime time, l'audience d'une série peut atteindre les 18,7 % et 8,3 % le reste de la journée.

1.3.4 L'audience des séries en Italie

En 2016, les séries de la RAI qui ont le plus grand nombre de spectateurs sont les plus anciennes (certaines, comme *Don Matteo*, sont arrivées à leur 10^{ème} saison), ex. *Che Dio ci aiuti*, *Il Paradiso delle signore*, *Don Matteo*, *Un passo dal cielo* *Braccialetti rossi*, *Il Giovane Montalbano*.

1.3.5 Les audiences des séries au Maroc

En 2016, la chaîne 2M génère environ 60 % des parts d'audience du prime time lors du ramadan, 32 % en dehors de cette période⁴⁸.

La chaîne 2M est la plus regardée par les Marocains, *Al Khawa* est la série marocaine la plus regardée avec plus de 11 millions de téléspectateurs et *Samhini*, la série étrangère la plus regardée, est turque, avec 7 à 8 millions de téléspectateurs⁴⁹.

La série marocaine *Sir al morajane* figure dans le top 5 avec 6,98 millions de téléspectateurs.

Dans son Top 10 des meilleures audiences, la chaîne comptabilise quatre séries turques dont *Samhini* et *Taman Al Hayat*.

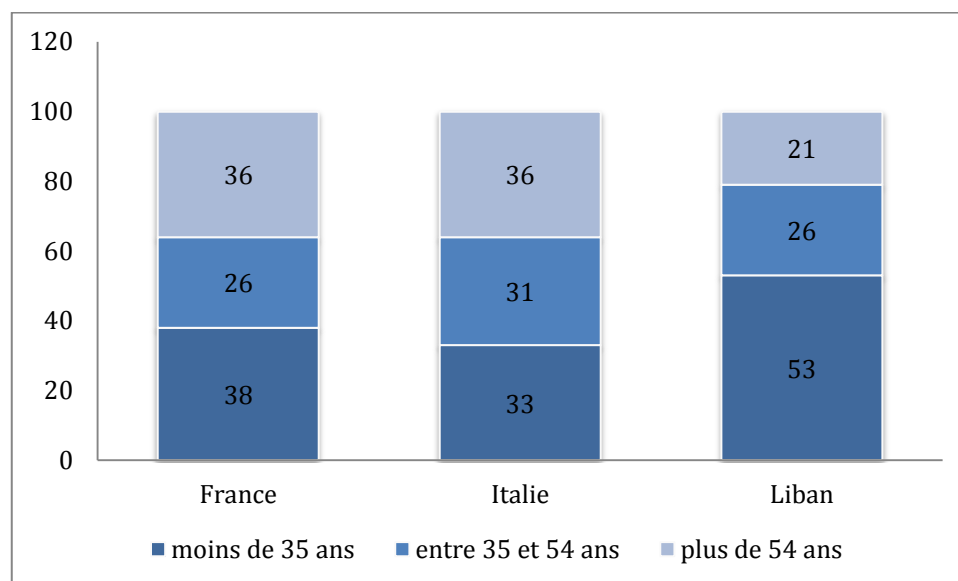
Les meilleures audiences se font pendant le ramadan.

⁴⁸ « Communiqué de presse hebdomadaire – Chiffres clés d'audience TV », Marocmétrie.

⁴⁹ Source Marocmétrie.

1.3.6 Les audiences des séries par tranche d'âge

Figure 5 : Les audiences des séries par tranches d'âge



TAM Lebanon 2016 Results, Audience TV Liban, 2017, « Performance de la fiction en Europe en 2016 », CSA, juin 2017⁵⁰

Ces données nous renseignent sur le profil de l'audience des séries par âge dans les différents pays participants à l'étude. La France et l'Italie possèdent une très forte similarité au niveau du profil des spectateurs. L'audience des séries télévisées a moins de 54 ans à 64 % et plus de 54 ans à 36 %. Au Liban, le profil est un peu différent, 53 % de l'audience des séries a moins de 35 ans. Le profil des téléspectateurs est donc jeune, en partie en raison de l'absence de système de retraite qui entraîne un faible pourcentage de l'audience chez les plus de 54 ans (21 %).

1.3.7 Les audiences locales à l'international

Sur le plan des ventes à l'international, les séries françaises s'exportent de mieux en mieux⁵¹, elles ont augmenté de 20 % en 2016 par rapport à 2015. La France se classe 3^{ème} pays exportateur mondial de programmes TV hors unitaires dans le monde. *Le bureau des légendes*, achetée dans six pays (dont les États-Unis), est la série la mieux exportée en 2016, elle a rapporté 3,7 M€⁵² à l'international, celle qui a généré le plus de revenus à l'étranger. La précédente était *Les revenants* avec 2,7 M€.

⁵⁰ TAM Lebanon 2016 Results -Scripted Series Report 2017 – Eurodata TV Worldwide.

⁵¹ Etude Eurodata TV Worldwide 2017.

⁵² « « Le Bureau des Légendes », la série française la plus exportée », Les échos, 10 septembre 2016.

Autres exemples de ventes internationales réussies, *Un village français* (France 3) vendue dans plus de 25 pays ; *Candice Renoir* (France 2) et *Les petits meurtres d'Agatha Christie* (France 2) vendues dans 80 territoires,⁵³ et les droits de 10 % (France 2) achetés par Netflix pour 54 pays⁵⁴.

Pour certains pays, comme les États-Unis par exemple, il reste inimaginable de diffuser à la télévision une série étrangère doublée. De ce fait, plusieurs séries ont été rachetées en vue d'en faire un remake. La série *Engrenages* (Canal +) a été vendue à la britannique BBC et à l'américain Netflix, mais elle va faire l'objet d'un remake pour les États-Unis, tout comme *Les Revenants*, *Braquo*, *Mafiosa*, *Pigalle la nuit* (Canal +) ou *Fais pas ci, fais pas ça* et *Les hommes de l'ombre* (France 2).

Pour contourner ce problème de langue, la France monte maintenant des coproductions internationales en tournant directement en langue anglaise : *Borgia*, *Jour polaire* ou *Le Tunnel* (Canal+) et *Le Transporteur* (M6)⁵⁵.

Série franco-suédoise, *Jour polaire* est ainsi diffusée dans plus de 100 pays, notamment sur la ZDF en Allemagne, Channel One en Russie, SBS en Australie ou sur le site Hulu aux États-Unis. Elle a reçu le Prix Export 2017 qui récompense la production française la plus regardée à l'étranger.

Au cours des dernières années, les séries belges ont également montré une reprise à l'exportation, tant en Wallonie-Bruxelles qu'en Flandre.

Les données montrent également une augmentation du nombre de contrats de prévente (c'est-à-dire des acteurs investissant dans la production en échange de droits de distribution pour des territoires spécifiques) ou des accords de coproduction. *Beau Séjour* (DeMensen / VRT) par exemple a été produit en coproduction avec ARTE. *Tabula Rasa* (Caviar / VRT) a impliqué ZDFNeo et ZDFEntreprises dans la production. Dans les deux cas, cela a permis aux producteurs d'augmenter l'échelle de production, ce qui a augmenté leur potentiel de ventes futures.

Le Liban essaye de se remettre sur les rails concernant le marché des séries internationales qu'il compte vendre dans les pays arabes. Les principaux importateurs de séries libanaises sont le Golfe et l'Égypte, mais uniquement s'il y a un acteur égyptien ou syrien de standard panarabe, dans le scénario. Certaines séries sont ainsi travaillées avec l'objectif d'être vendues à l'étranger. À noter qu'avant 1975 (la guerre libanaise) toutes les séries arabes étaient produites soit au Liban soit en Égypte. Et depuis 2010, le Liban essaye de regagner ce statut de principal exportateur de séries (détenues par les syriens jusqu'en 2010, date du début de la guerre syrienne). Certaines

<https://www.lesechos.fr/10/09/2016/lesechos.fr/0211263031936 --le-bureau-des-legendes---la-serie-francaise-la-plus-exportee.htm>

⁵³ L'exportation des programmes audiovisuels français en 2016, CNC, p.8, p.23 & 24.

⁵⁴ « La France exporte en séries », France Inter, 9 septembre 2017.

<https://www.franceinter.fr/societe/la-france-exporte-en-series>

⁵⁵ « Avec ses « créations originales », Canal+ veut rivaliser avec les meilleurs », Le Monde, 11 mai 2014.

http://www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2014/05/11/avec-ses-creations-originales-canal-veut-rivaliser-avec-les-meilleurs_4414914_3236.html#f78GkZXqq48eBPqz.99

télévisions libanaises achètent des séries turques, des séries syriennes et des télénovelas. Certaines autres n'en achètent pas du tout comme la MTV, toutes leurs séries sont produites au Liban. C'est d'ailleurs l'une des fortes tendances à relever puisqu'il y a quelques années la plupart des séries étaient achetées alors que maintenant la plupart d'entre elles sont produites sur place.

Les séries italiennes présentent aussi des ambitions sur le marché international.

Les quatre séries les plus vendues dans le monde sont :

- *Gomorra*, 3 saisons, vendue dans 150 pays, adaptation du roman de l'écrivain Roberto Saviano, d'après le film du réalisateur Matteo Garrone.
- *1992*, 1 saison, vendue dans plus de 30 pays et achetée par Netflix.
- *Romanzo Criminale*, 2 saisons, adaptation du livre de Giancarlo Di Cataldo et du film de Michele Placido.
- *Il Commissario Montalbano*, 12 saisons, vendue dans plus de 60 pays.

1.4 Les formations, festivals et dispositifs dédiés aux séries

Il existe encore peu de formations spécifiques à l'écriture des séries, ce sont le plus souvent des formations de scénaristes classiques qui vont permettre aux créateurs de se tourner vers l'écriture de séries.

Toutefois, l'ampleur de l'expansion du marché des séries a initié quelques formations nouvelles dédiées à ce type de créations, mais on peut noter une absence de formation spécifique pour les producteurs de séries, et les *showrunners*.

1.4.1 Les formations

| Pays | Formation |
|--------|--|
| France | <p>→ Fémis depuis 2013 : cursus création séries TV sur 1 an⁵⁶</p> <p>Enseignement approfondi de la dramaturgie propre à la série, Présentation complète de l'environnement spécifique de la télévision française et de la coproduction européenne, Modules de formations spécifiques sur le montage, la production exécutive, la production artistique, la réalisation et le travail avec les comédiens, Travaux d'écriture, depuis l'écriture d'un épisode d'une série existante jusqu'à la création d'une série (écriture d'une bible et d'un épisode pilote).</p> <p>→ L'École Supérieure de Réalisation Audiovisuelle (ESRA)⁵⁷ a décidé de créer un nouveau cursus "création et production de séries TV" depuis 2014. L'option "séries télévisées" permet d'apprendre les 4 étapes du savoir-faire adapté à ce genre de fiction. Les élèves apprennent à concevoir les scénarios, étudient le tournage, la production et la post-production.</p> <p>→ CEFPF (Centre Européen de Formation à la Production de Films) : formations de scénariste audiovisuel dédiées à l'écriture et à la conception de scénarios (master class, ateliers d'écriture...) ⁵⁸.</p> <p>→ CEEA (Conservatoire Européen d'Écriture Audiovisuelle) : formation professionnelle analysant les fondamentaux de la dramaturgie sérielle ⁵⁹.</p> <p>→ Mille Sabords : organisme de formation dédié à la formation professionnelle pour le secteur audiovisuel (formation courte portant sur l'écriture de scénario). Session automne 2018 <i>Ecrire la série TV</i>⁶⁰.</p> |

⁵⁶ <http://www.femis.fr/cursus-creation-series-tv>

⁵⁷ <http://www.esra.edu>

⁵⁸ <http://www.cefpf.com/formations-audiovisuelles/programmes/thematique/ecriture-scenario-audiovisuel>

⁵⁹ <http://www.ceea.edu/les-formations-continues/series-tv-la-revolution-narrative/programme.html>

⁶⁰ <http://www.mille-sabords.net/>

| | |
|------------------------|---|
| <p>Belgique</p> | <p>→ Le RITCS⁶¹ est la seule école flamande à proposer un cursus dédié à l'écriture. Des cours sont notamment dispensés par Rik D'Hiet⁶².</p> <p>→ L'IAD propose un master en écriture comprenant deux ateliers dédiés aux séries⁶³ (donnés par Jean-Luc Goossens, auteur de <i>Melting Pot Café</i>⁶⁴ et Gabrielle Borile⁶⁵, autrice de <i>La Petite Fadette</i>).</p> <p>→ L'INSAS⁶⁶ propose aussi un Master Réalisation Cinéma ou Théâtre et techniques de communication spécialité Écritures.</p> <p>L'école propose un atelier de 45h sur l'écriture de séries. Les cours sont donnés par Fred Castadot⁶⁷, auteur de la série <i>Ennemi Public</i>.</p> <p>→ L'Atelier du Fonds des séries RTBF/Fédération Wallonie-Bruxelles (pas ouvert) (cf. Documents annexes) propose une formation aux auteurs en développement au sein de la RTBF. L'atelier est coordonné par Martin Brossellet⁶⁸.</p> |
| <p>Italie</p> | <p>→ Centro Sperimentale di Cinematografia - Scuola Nazionale di Cinema – Rome⁶⁹. 3 années. Pendant la première année : cours théorique d'écriture de séries TV qui termine avec l'écriture d'un épisode d'une série.</p> <p>→ Scuola Holden – Turin⁷⁰ : Un parcours de 5 mois, organisé avec les sociétés de production Lago Film Fest et Videe. Des ateliers + leçons en ligne. Produit final : traitement d'une série.</p> <p>→ Bottega delle Finzioni – Bologne⁷¹ : 400 heures de leçons en présentiel + 290 heures de Project work.</p> <p>→ Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti - Milan⁷² : Cours de 3 années "Cinema Televisione e Nuovi Media". 2 ans de spécialisation en écriture pour la TV/écriture des séries TV et web. En troisième année des séries TV/web sont écrites par les étudiants et un épisode pilote est réalisé. Titre obtenu : attestation</p> |

⁶¹ Le RITCS est le département *Arts dramatiques et techniques audiovisuelles* de l'[Erasmushogeschool Brussel](https://www.ritcs.be). <https://www.ritcs.be>.

⁶² Rik D'Hiet est un scénariste flamand ayant écrit pour des séries telles que « Recht op recht » et « Flikken » pour la VRT. Il a développé la série *Het goddelijke monster* pour la VRT et coordonne à présent la Writers'room de *De Ridder*, une série qu'il a également développée pour la VRT.

⁶³ <http://www.iad-arts.be/fr/master-cinema-ecriture>

⁶⁴ *Melting Pot Café* est une série télévisée belge francophone en 18 épisodes de 52 minutes diffusée entre le 17 avril 2007 et le 10 décembre 2010 sur la RTBF.

⁶⁵ *La Petite Fadette* est un téléfilm français réalisé par Michaëla Watteaux, adapté du roman de George Sand, diffusé en 2004.

⁶⁶ <https://insas.be/cursus/masters/master-ecriture/>

⁶⁷ Fred Castadot est également professeur de scénario à l'Université Libre de Bruxelles et à l'École Agnès Varda.

⁶⁸ *Martin Brossellet*, scénariste français, créateur notamment de la série *La Crim*, *Le Refuge*, scénariste de *Léa Parker*, *Soeurthérèse.com*, directeur de collection de la série *Préjugés* ou encore enseignant à la Femis et au CEEA, est un auteur autant polyvalent qu'indépendant.

⁶⁹ www.fondazioneccsc.it/context.jsp?ID_LINK=101&area=7

⁷⁰ <http://scuolaholden.it/>

⁷¹ www.bottegapinzioni.it/

⁷² www.fondazionemilano.eu/cinema/corso-cinema-televisione-e-nuovi-media

de compétence (formation professionnelle).

→ **ALMED (Alta Scuola in Media Comunicazione e Spettacolo)**⁷³ : Università Cattolica del sacro cuore/Milano "Master in International Screenwriting and Production" (MISP) : Master d'un an, full time. "Conception et production audiovisuelle, cinéma et pour les médias numériques" 390 heures + Stage : 350 heures.

Maroc Pas de formation spécifique pour les séries

Liban Pas de formation spécifique pour les séries

Tunisie Pas de formation spécifique pour les séries

1.4.2 Les festivals dédiés aux séries

| Pays | Festivals |
|-----------------|--|
| France | → FIPA (Festival International des Programmes Audiovisuels) à Biarritz. → Festival des Créations Télévisuelles de Luchon → Festival Series Mania de Lille → Festival Série Séries de Fontainebleau → Cannes Séries Festival : Festival International des séries initié à Cannes en Avril 2018 |
| Belgique | → Festival Are You Serie ? Bruxelles |
| Italie | → MIA Audiovisual International Market à Rome ⁷⁴ → The ITALIAN TV UPFRONTS : évènement destiné à présenter les séries les plus récentes et intéressantes des saisons à venir avec l'objectif d'un éclairage particulier sur la qualité de la production italienne. → Roma Fiction Fest ⁷⁵ |
| Maroc | Aucun |
| Tunisie | Aucun |
| Liban | Aucun |

⁷³ <http://milano.unicatt.it/il-master-della-cattolica-dal-2016-parla-inglese>
<http://almed.unicatt.it/almed-master-international-screenwriting-and-production>

⁷⁴ <http://www.miamarket.it/>

⁷⁵ <http://www.romafictionfest.org/home>

1.4.3 Les dispositifs autour des séries

Il s'agit ici de faire un éclairage sur les dispositifs destinés à faciliter le financement des projets de séries par des rencontres entre professionnels : ateliers de travail, pitch, résidences d'écriture.

| Pays | Dispositifs |
|-----------------|--|
| France | <p>→ Fonds Web Séries : 300 000 € (150 000 apportés par la SACD et 150 000 par France Télévisions) permettent de soutenir des projets d'écriture de séries et de fictions courtes⁷⁶.</p> <p>→ Cannes Séries Institute : Résidence d'écriture dédiée aux séries. Partenaires : Université Côte d'Azur, chaîne Cannes Vivendi Canal en association avec Seriel Eyes résidence d'écriture berlinoise.</p> <p>→ In Development : Forum de création de séries organisé par le MIPTV et Canneséries.</p> <p>→ « The European Series Summit » (Festival Série Séries) qui se définit comme un laboratoire dédié à la création européenne et à l'étude des échanges sur les méthodes de travail. Ils proposent un programme d'ateliers innovants pour les créateurs et producteurs.</p> <p>→ Le Forum Européen des Projets et des Talents (Festival Séries Mania) qui s'organise autour de l'écriture et la formation (repérer les auteurs et talents), la production (aider les producteurs à trouver des financements), la distribution et la diffusion (encourager la circulation des œuvres européennes), le digital (appréhender les nouveaux modes de création, de production et de diffusion des séries). Les professionnels de la série TV ont l'occasion de se rencontrer et de profiter d'un riche programme conçu spécialement pour eux lors du Forum Européen des Projets et des Talents : Co-Pro Pitching Sessions, conférences, market screenings.</p> |
| Belgique | <p>→ L'Atelier du fonds crée par le fonds FWB/RTBF en Septembre 2017. Cette formation d'un an a pour objectif de former une sélection d'auteurs, réalisateurs et producteurs afin de leur fournir les outils nécessaires à la création de leurs œuvres. Il souhaite aussi favoriser les rencontres et une émulation entre ces professionnels afin de faire émerger de nouvelles équipes créatives et de nouveaux projets. Au niveau du budget, l'atelier est financé grâce aux recettes des séries diffusées.</p> <p>→ Du côté flamand, pendant trois jours, juste avant le Festival de Gand, CONNEXT⁷⁷ permet aussi à des auteurs de venir présenter dix projets de séries</p> |

⁷⁶ <https://www.sacd.fr/fonds-web-series>

⁷⁷ NeXT devenu CONNeXT, rassemble à Gand une poignée de professionnels de l'industrie triés sur le volet pour une découverte des talents flamands et des principaux acteurs de l'industrie en Flandre. Avec pour slogan 'Connect to what's new and who's next', l'événement propose des projections, des conférences et des moments propices au networking. Distributeurs internationaux, agents de vente et directeurs de festivals peuvent y découvrir un

| | |
|---------------|--|
| | exclusivement flamandes produites (et en production) à un panel de professionnel. Tous les agents de vente internationaux, tous les flamands viennent pitcher là. |
| Italie | <p>DRAMA SERIES PITCHING FORUM. 12 projets sélectionnés par des membres du MIA TV BOARD (+ 3 pour un jeune public).</p> <p>ONE-TO-ONE PRE-SCHEDULED MEETINGS. L'objectif est de trouver des partenaires financiers et coproductions pour de nouvelles séries.</p> |
| Europe | <p>Fonds Création Séries France Europe crée en 2017 par la SACD avec le soutien d'Arte.</p> <p>Ce nouveau Fonds SACD souhaite pouvoir sélectionner et soutenir des projets ouverts à tous les genres qui, par leur ancrage dans la réalité, la culture, la politique française sont par conséquent également susceptibles de toucher largement des publics européens.</p> |

line-up plus étendu de films tout juste sortis des bancs de montage, mais aussi de ce qui se fait de mieux en termes de séries télévisées.

<http://www.flandersimage.com/next/>

Conclusion première partie

Cette présentation permet de dégager quelques grandes tendances sur le marché des séries pouvant influencer sur la création et l'écriture des séries.

➤ **Une offre saturante**

Le marché est inondé de productions sérielles, c'est ce que l'on appelle le *Peak TV*. Ce pic de production dû au succès des séries en termes d'audience entraîne une concurrence accrue qui induit la nécessité de se démarquer.

➤ **Des budgets en hausse**

Les budgets des séries télévisées connaissent une inflation liée à la forte concurrence qui vient d'être évoquée. À l'image de l'industrie cinématographique, les productions sérielles américaines renchérissent sur les moyens pour se différencier des productions du reste du monde, lesquelles accusent des écarts de budgets considérables, tout en suivant ce mouvement à la hausse. Les budgets d'une saison des séries américaines les plus chères sont équivalents à ceux des blockbusters (entre 150 et 200 M\$).

➤ **Les productions locales présentent un exotisme attractif pour le marché international**

Certes, les séries qui connaissent un succès dans leur pays (hors États-Unis) font souvent l'objet de remake, mais leur exportation progresse à l'international, notamment grâce à Netflix.

➤ **De nouveaux acteurs et de nouveaux usages**

Les plateformes de *streaming*, devenues acteurs majeurs du marché des séries, notamment avec Netflix, produisent et achètent des contenus.

La dénomination de séries « TV » devient de ce fait obsolète puisque certaines d'entre elles sont désormais produites et consommées pour les ordinateurs, tablettes et téléphones (abonnement Netflix).

Les modalités de consommation des séries de type *Binge Watching* peuvent induire des changements dans les modalités d'écriture des séries.

➤ **Des formats revisités**

Après plusieurs décennies pendant lesquelles les séries américaines se sont caractérisées par des formats de 22 à 24 épisodes courts (40 min⁷⁸), la tendance est à davantage de saisons inédites proposées, mais avec un nombre d'épisodes restreint. Ce format permet d'attirer les acteurs de cinéma qui ne peuvent pas généralement s'engager sur une saison longue⁷⁹. Pour la saison 2016/2017, parmi les 31 séries

⁷⁸ Le reste étant de la publicité.

⁷⁹ Ex. Kevin Bacon a ainsi accepté d'être le héros de *The Following* en 2012, car chacune des trois saisons ne comportait qu'un nombre restreint d'épisodes.

commandées par les chaînes et plateformes, 10 auront une saison avec nombre d'épisodes restreint (compris entre 8 et 13)⁸⁰. Elles rejoignent en cela le format privilégié des séries françaises.

La série feuilletonnante est de plus en plus présente dans les productions américaines qui ont longtemps privilégié le procédural. Les productions sérielles des autres pays traduisent également cette tendance à la série feuilletonnante ou semi-feuilletonnante.

Les genres les plus plébiscités des séries diffèrent d'un pays à l'autre, le thriller pour les séries françaises et belges, le drame social pour les séries libanaises, le drame et la comédie pour les séries tunisiennes. Les séries américaines présentent pour leur part des genres diversifiés (soap, drama musical, comédie, anthologie, thriller, science-fiction, super héros toujours très présents pour les jeunes, surnaturel, fantastique, horreur).

⁸⁰ « L'étude de la production des séries américaines » CSA, 2016.

2 Les méthodes de travail

Des études de cas (présentées en Annexe 1) et l'analyse de sources documentaires ont permis d'apprécier les modalités de travail en cours dans chacun des pays au regard des contextes économiques et concurrentiels.

2.1 L'industrialisation de la production

Le projet d'une série commence par l'idée d'un producteur ou la commande d'une chaîne de télévision. Contrairement à ce qui peut advenir pour un projet de film, le cas de figure de l'auteur qui écrit seul pour ensuite chercher un producteur est peu réaliste. La série, qui est encore largement liée à l'industrie télévisuelle, rejoint en cela la production du documentaire TV. Sans chaîne de télévision (ou plateforme aujourd'hui), difficile d'imaginer finaliser un projet de série. Dans le registre culturel, le programme sériel est un programme attractif pour les investisseurs.

« Pour une banque, il est plus facile de financer une série TV de cinq à douze épisodes qu'un film, car on est davantage dans le registre du "prêt-à-porter" que dans "la haute couture" du cinéma, qui est une économie de prototypes », souligne Cédric Depierre, chez Banque Palatine⁸¹.

Le propre d'une série est d'être fabriquée « en série »⁸². Il s'agit de trouver un modèle de travail reproductible en termes d'écriture et de production pour tenir compte des impératifs de rythme spécifique au format.

Le principe de sérialisation s'inscrivant aujourd'hui dans le contexte concurrentiel décrit dans la première partie est désormais soumis à un rythme effréné.

Sylvie Coquart, scénariste et responsable de l'unité fiction à la RTBF (Belgique), expose ainsi sa vision du travail sur une série :

*« Il faut arrêter de croire qu'on fait une série comme on fait un long métrage 'arty'. **Faire une série en dix épisodes, c'est comme conduire une Formule 1 pendant 24h, sans s'arrêter, en étant opposé à des professionnels. Il y en a encore qui croient que ça va se faire tout seul. Mais c'est faux, il faut que les producteurs soient en 'paternage' et voient tout de suite si ce que les auteurs imaginent rentre dans le budget défini. Le talent ne suffit pas, il faut du boulot. On demande aux auteurs un exercice extrêmement compliqué pour arriver à des personnages qui tiennent et à une ligne claire qui sous-tend les dix***

⁸¹ <https://www.latribune.fr/entreprises-finance/banques-finance/ce-n-est-pas-facile-de-financer-une-serie-tv-en-europe-600137.html>

⁸² http://www.lemonde.fr/televvisions-radio/article/2017/10/14/la-france-n-a-jamais-reflechi-a-la-specificite-de-la-creation-des-series_5200860_1655027.html#uR8oLzWyx2KvehLJ.99

épisodes. Il faut vraiment qu'auteurs, réalisateurs et producteurs travaillent main dans la main, qu'ils partagent une vision unique »⁸³.

Ce processus industriel qui touche aussi bien à l'écriture qu'à la production se trouve accentué lorsque la série est quotidienne. Marine Legagneur⁸⁴ parle de « narration perpétuellement béante » pour décrire l'idée « d'un flot narratif dont on n'entrevoit jamais la fin ». L'exemple français de *Plus Belle la Vie* (Annexe 1) permet de comprendre la nécessité d'une forte division du travail, puisqu'en minutage il est tourné un long métrage par semaine, d'une durée de 1h30. L'anticipation de l'écriture par rapport au tournage est de 10 semaines et la diffusion a lieu sept semaines après le tournage.

Celui d'*Ennemi Public* en Belgique (Annexe 1) présente aussi un planning resserré pour parvenir à écrire sur 12 mois 10 épisodes de 52 minutes. Les échanges et discussions se déroulent sur 10 mois pour s'atteler ensuite à un travail intensif de 2 mois d'écriture.

2.2 La nécessité d'une écriture continue

Un rythme soutenu dans l'écriture des récits sériels s'impose pour répondre aux impératifs du marché. Il s'agit à la fois de créer l'attente et de ne pas se faire oublier en tardant trop longtemps.

Alors que les saisons des séries américaines s'enchaînent à un rythme annuel, les séries françaises par exemple ont eu des difficultés à s'inscrire dans cette temporalité. Le téléspectateur devait attendre en moyenne deux ans entre les saisons d'*Engrenages*, voire trois ans (*Braquo*, *Mafiosa*, *Les Revenants*), avec des effets de déperdition importants.

Pour le réalisateur français Eric Rochant, le fonctionnement des sociétés de production ne permettait pas jusqu'à une période récente d'assurer un rendu annuel de qualité⁸⁵.

Cette dramaturgie spécifique qui repose sur un travail en équipe doit s'apprendre et s'enseigner selon Pierre Zemmiak⁸⁶, qui observe également un certain retard de l'industrie française par rapport à ce modèle. La tradition de l'auteur-réalisateur, inscrite dans une tradition culturelle française, ne facilite pas l'apprentissage de ce modèle de travail en groupe⁸⁷. Par ailleurs, l'industrie souffre du manque de *showrunner*, métier spécifique qui permet la coordination de la création et de la production des séries.

⁸³ « Sylvie Coquart : On ne fait pas une série comme on fait un long-métrage « arty » »,

<http://laloidesseries.blogs.lalibre.be/archive/2016/10/04/sylvie-coquart-rtbf-interview-series-belges.html>

⁸⁴ Legagneur Marine, « Importations, transpositions, adaptation dans le feuilleton quotidien *Plus belle la vie* », *TV/Séries*, 2 | 2012.

⁸⁵ Rochant Éric, « Naissance d'un showrunner français ou l'art de produire des séries TV », *Le journal de l'école de Paris du management*, 2017/5 (n° 127), p. 21-27.

⁸⁶ Ziemmack Pierre. *Exception française : de Vidocq au Bureau des Légendes, 60 ans de séries*, Paris : Edition Vendémiaire, 2017.

⁸⁷ http://www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2014/05/11/avec-ses-creations-originales-canal-veut-rivaliser-avec-les-meilleurs_4414914_3236.html#f78GkZXqq48eBPqz.99

2.3 Le rôle du showrunner

Aux États-Unis, la figure du *showrunner*, à la fois auteur, producteur et coordinateur de la mise en scène, est emblématique du modèle industriel de la production sérielle où les logiques narratives, esthétiques, et économiques sont étroitement mêlées.

Françoise Laugée dans la revue européenne des médias et du numérique le définit ainsi⁸⁸ :

« Aux États-Unis est ainsi nommé le créateur d'une série TV, scénariste de télévision expérimenté, qui a la responsabilité de superviser chaque étape du processus de création audiovisuelle, de la conception originale au dernier épisode produit. Son nom apparaît au générique en qualité de producer. Le showrunner veille à la cohérence, à l'homogénéité et à la qualité artistique des épisodes qui composent une série. Homme-orchestre d'une série TV dont il est lui-même le plus souvent le créateur, le showrunner dirige l'écriture des scénarios, gère l'équipe de scénaristes et coordonne le travail de l'ensemble des collaborateurs, producteurs, réalisateurs, acteurs et techniciens. Le cas échéant, il peut même faire le lien avec les diffuseurs et les distributeurs. Reconnu par la profession et rompu aux exigences économiques et techniques de la production télévisée, le showrunner intervient, comme producteur exécutif, à toutes les étapes de la création, de la préproduction à la postproduction, dans le respect à la fois du calendrier et du budget. »

Garant de la valeur artistique de la série, le *showrunner* adosse ainsi le rôle d'un super-scénariste (qui supervise une équipe de scénaristes), et aussi celui de producteur (qui supervise le tournage, le montage). En cela il est ce qu'on peut appeler un « auteur-producteur », tout en étant aussi le plus souvent réalisateur de l'épisode pilote et de quelques épisodes.

David Chase est présenté comme le premier *showrunner* pour son travail sur la série *les Sopranos*. Un modèle pour tous ceux qui ont suivi : Matthew Weiner (*Mad Men*), Vince Gilligan (*Breaking Bad*), JJ Abrams (*Lost*), Lee Daniels (*Empire*), Ronda Rhimes (*Grey's anatomy*, *Scandal*) parmi les *showrunners* les plus reconnus.

En Europe, selon le Hollywood Reporter⁸⁹, les cinq *showrunners* les plus puissants seraient : les anglais Chris Chibnall (*Broadchurch*), Steven Moffat (*Sherlock*), l'allemand Heiko Schmidt (*Alerte Cobra*), le danois Soren Sveistrup (*The Killing*), l'espagnol Ramon Campos (*Grand Hôtel*).

En France, la dénomination d'un « directeur de collection », endossant certaines des fonctions du *showrunner*, a été évoquée (Annexe 1, PBLV). Dans les médias, Frédéric Krivine (*Un village français*) et Eric Rochant (*Le Bureau des Légendes*) sont les deux

⁸⁸ <http://la-rem.eu/glossary/showrunner/> IREC Panthéon Assas (Paris 2).

⁸⁹ <https://www.hollywoodreporter.com/news/meet-europes-5-powerful-showrunners-740026>

exemples français cités le plus souvent à cette fonction (mais ne figurent pas dans le classement européen).

Le témoignage d'Eric Rochant permet de comprendre le type de problématique qui se pose au *showrunner* pour mener de front écriture, tournage et post-production :

« Le rôle de showrunner permet justement de concilier un regard singulier d'auteur avec un rythme de travail plus soutenu. Pour proposer une saison par an, il est nécessaire de faire se chevaucher les différentes étapes. Durant le tournage d'une saison, il faut non seulement commencer à la monter, mais encore écrire la suivante en traitant les épisodes presque simultanément – à raison de quatre par quatre pour Le Bureau des légendes, par exemple. Le processus même d'écriture n'est pas plus rapide, mais s'inscrit dans une organisation qui permet de raccourcir les délais de fabrication. Surtout, il n'est plus mené par un auteur unique, mais partagé. Au sein d'un atelier d'écriture, la writing room des Américains, les coauteurs échangent sur la création, puis écrivent leurs scénarios respectifs en parallèle. Dans une même logique, le tournage est confié à différents réalisateurs, et plusieurs monteurs interviennent simultanément. Pour assurer une cohérence stylistique et narrative malgré cette répartition des tâches, il faut qu'un chef d'orchestre supervise l'ensemble. C'est le rôle du showrunner. Sa mission de producteur ne tient pas à la recherche de financements (ils sont couverts à 70 % par le diffuseur, ainsi que par des coproductions, subventions régionales, ventes à l'étranger...), mais à la maîtrise de la fabrication d'un bout à l'autre de la chaîne. Il dirige les auteurs, réalisateurs, monteurs et techniciens, choisit et prépare les comédiens... Nous pourrions les comparer à ces grands producteurs de musique qui impriment leur couleur à des albums, et dont la patte se reconnaît souvent à travers différents artistes. Pour la première fois, j'ai donc eu des réalisateurs sous mon autorité. J'ai dû leur insuffler un style de mise en scène, induit par l'écriture. L'implication du showrunner est déterminante dans le scénario et les personnages. Le casting, en particulier, est fondamental, car un comédien, aussi génial soit-il, ne sera que moyen dans un rôle qui ne lui convient pas. Ce qui pourrait passer inaperçu le temps d'un film deviendra flagrant dans une série. Avec la troisième saison du Bureau des légendes sortie en mai 2017, nous aurons écrit et réalisé trente épisodes de près de cinquante-cinq minutes⁹⁰ ».

En Italie, pour *Medici*, l'étude de cas italienne (Annexe 1), le choix de la production a été celui d'un américain, Frank Spotnitz, afin d'importer le savoir-faire de *showrunner* « à l'américaine » avec une salle d'écriture choisie par ses soins. Basé à Londres pendant que la production était en Italie, il a supervisé les différentes étapes de l'écriture avec des échanges réguliers entre l'équipe anglaise et l'équipe italienne.

⁹⁰ Rochant Éric, « Naissance d'un showrunner français ou l'art de produire des séries TV », *Le journal de l'école de Paris du management* 2017/5 (N° 127), p. 21-27.

2.4 Les formes narratives sous l'influence des contraintes d'édition

La phase d'écriture s'inscrit dans le contexte décrit dans la première partie de l'étude, les formes narratives évoluant avec l'économie des médias qui les diffusent.

Les contraintes d'édition affectent la forme narrative soit par les récits bouclés des séries procédurales soit par des séries feuilletonnantes dont le *cliffhanger* attise la demande de la suite⁹¹.

Pour retenir l'intérêt des téléspectateurs, les chaînes ont longtemps misé sur cette pratique du *cliffhanger*, qui reste encore dominante aujourd'hui. Toutefois, l'apparition du *Binge Watching* évoqué précédemment pourrait remettre en question, à terme, la nécessité de ce ressort narratif.

Le règne du *cliffhanger*

La logique du *cliffhanger* qui consiste à introduire une scène de suspens⁹² avant une coupure publicitaire, en fin d'épisode ou de saison, repose sur l'idée de créer un manque à la fin de chaque épisode et à la fin de la saison pour laisser le public en attente de la suite et le fidéliser au programme et à la chaîne ou la plateforme.

La narration se doit d'être addictive y compris dans sa linéarité, car devant la télévision ou l'ordinateur, le public n'est pas aussi concentré que dans une salle de cinéma. Il peut envoyer des sms ou effectuer une autre activité tout en regardant la série, la stratégie de l'attention doit donc être sous-jacente au processus d'écriture. À l'origine, ce principe répond aussi à la contrainte des coupures publicitaires fréquentes, en particulier aux États-Unis.

***Binge Watching* : quelles conséquences sur l'écriture ?**

Comme cela a été vu précédemment, Netflix a initié avec *House of Cards* le développement d'une pratique de visionnage « à volonté » en proposant l'intégralité des épisodes d'une série en même temps sans publicité, sans interruption d'aucune sorte.

Selon le rapport du CSA⁹³, le *binge viewing* aurait des conséquences sur la façon d'écrire l'intrigue à l'intérieur d'une saison donnée puisqu'il n'y aurait plus besoin de prévoir des *cliffhangers* au moment des publicités, ou à la fin de chaque épisode si on estime que la saison va être consommée rapidement.

⁹¹ « Cinéma et séries quand le récit construit la demande », 2 Avril 2018 <https://theconversation.com/cinema-et-series-quand-le-recit-construit-la-demande-93927>

⁹² *Cliffhanger* signifie littéralement "suspendu à la paroi".

⁹³ « L'étude de la production des séries américaines » CSA, 2016.

Le rapport mentionne qu'en juin 2016, Netflix a publié une étude réalisée sur une centaine de séries de son catalogue afin de déterminer les habitudes de consommation de ses abonnés. Il en ressort que le type de visionnage dépend du genre de séries. Des séries aux intrigues complexes comme *House of cards* ou *Narcos* sont regardées en plusieurs fois alors que d'autres comme *Breaking bad* ou *The Walking dead* sont visionnées de façon intensive.

De ce fait, les plateformes ou les chaînes, lorsqu'elles commandent une série, intègrent cette connaissance à la narration. Selon ce même rapport, TV Land a fait réécrire sa série *Impastor* à l'issue du pilote, afin d'introduire des éléments narratifs de nature à attirer les adeptes du *binge watching*.

Ce cadre laisserait plus de latitude aux auteurs en les délivrant de la contrainte de faire revenir le public après les publicités ou la semaine suivante.

Toutefois, une telle vision impliquerait un type de narration prédéterminé par le mode de diffusion de la série. Autrement dit, l'écriture serait directement adaptée au support de diffusion.

Le contexte de production

Sur cet aspect, Eric Rochant fait le lien entre les méthodes d'écriture et les coûts de production, en soulignant l'utilité de la coordination par le *showrunner* entre les deux pôles :

« Lorsque j'ai proposé Le Bureau des légendes à Canal+, c'était à une condition : que nous nous organisions pour fabriquer une saison par an. La chaîne était favorable au principe, mais n'avait jamais réussi à le mettre en œuvre. Elle était habituée à des prises de décision séquentielles où elle commençait par amender le scénario, puis lançait la production et, en cas de succès, s'engageait dans une nouvelle saison. Au contraire, je lui demandais de valider simultanément la production de la saison en cours et l'écriture de la suivante. Cela revenait à investir dans deux saisons plutôt qu'une.

Pour instaurer un tel fonctionnement, il a fallu bouleverser les pratiques en cours dans la production française. Pour obtenir un scénario à temps, nous devions tenir la plume à plusieurs. J'ai donc exigé d'être entouré de coscénaristes. Le coût de développement s'en trouvait augmenté. Somme toute, le diffuseur devait accepter une mise de départ plus élevée, avec par conséquent un risque accru, et devait s'en remettre à des coauteurs et coréalisateur qu'il ne connaissait pas. Pour Le Bureau des légendes, j'ai mis en place un atelier d'écriture structuré et hiérarchisé. Des scénaristes seniors, dotés d'expérience et de ma confiance, se chargeaient d'épisodes entiers. Des scènes ponctuelles étaient confiées à des juniors appelés à se familiariser à l'esprit et au langage de la série, pour prendre le relais quand un ancien quitterait l'équipe. Enfin, l'atelier accueillait des stagiaires en observation n'ayant, dans un premier temps, aucun droit à la parole.

Outre l'obligation de financer un atelier d'auteurs, Canal+ était réticent au principe

d'engager des juniors. J'ai dû le convaincre qu'il fallait former dès à présent la relève, pour garantir la continuité de style de la série.

Surtout, le diffuseur a dû revoir sa propre organisation interne, pour adapter son temps de réaction à celui de l'écriture et de la fabrication. Il était inutile de nous échinier à écrire une saison en six mois si Canal+ tardait à valider nos textes et à nous soumettre ses retours. Nous l'avons obligé à lire, réfléchir et réagir très vite – exercice auquel sont rompues les télévisions câblées américaines. Rupture supplémentaire, j'ai obtenu de la chaîne que ses remarques ne bloquent pas l'avancée du processus, mais qu'elle nous fasse confiance pour les intégrer, en faisant le pari que les textes lui plairaient en temps voulu. C'était pour elle une transformation majeure. Avec le temps, et grâce au succès de la deuxième saison, elle a appris à nous faire confiance et à travailler plus vite. J'ai importé cette organisation des États-Unis, tout comme l'ont fait les Britanniques, les Scandinaves et les Israéliens. Elle implique la réinvention de tous les métiers qui concourent à une œuvre audiovisuelle. J'espère que l'arrivée de nouveaux diffuseurs en France donnera un nouvel élan à cette logique qui donne la part belle aux auteurs, à la créativité et à l'audace artistiques ».

L'écriture des épisodes de *Plus Belle la Vie* (Annexe 1), série française quotidienne, permet de mesurer les contraintes des conditions d'écriture, qui requiert une organisation très stricte afin de tenir le rythme de production des cinq épisodes par semaine. « Une organisation industrielle qui mêle division du travail, discipline quasi militaire et course contre la montre... »⁹⁴.

L'intrigue doit tenir compte de l'actualité, l'action étant censée se dérouler le jour même de la diffusion de l'épisode. Les auteurs consultent ainsi le planning des événements des six mois à venir pour déterminer le cadre des actions des acteurs (rentrée scolaire, Noël, etc.).

Dans tous les cas, le rôle de la chaîne est prépondérant dans l'interface avec la production et le showrunner. Que ce soit à la Rai, à France Télévisions ou à la RTBF, les chaînes sont généralement les premiers lecteurs et leurs retours sont déterminants. Trois questions sont essentielles pour la RTBF (et par extension toute chaîne) :

- Est ce qu'on s'ennuie ?
- Est-ce qu'on comprend ?
- Est ce que c'est crédible ?

Par ailleurs, les chaînes sont attentives à la compatibilité entre le récit et la ligne éditoriale au regard des scènes de violence, de sexe notamment.

« La chaîne a la responsabilité de réfléchir à son public, et on prend aussi cela en compte : on sait qu'on écrit pour le service public, pour une diffusion en prime time et pas

⁹⁴ « Plus belle la vie » ...Sauf pour les scénaristes, *Télérama*, 27/02/2012. <http://www.telerama.fr/series-tv/plus-belle-la-vie-sauf-pour-les-scenaristes,84679.php>

sur une chaîne cryptée, ça joue aussi sur le type de série qu'on écrit »⁹⁵.

L'exemple de *Plus Belle la Vie* (Annexe 1) revient sur les préoccupations de France 3 à la lecture des séquenceurs envoyés par les auteurs, « est-ce que ça correspond à l'image de France 3, est-ce qu'il n'y a pas d'erreur de feuilletonnant sur tel personnage, est-ce que les « cliffhangers », les rebondissements de fin de semaine sont les bons, est-ce qu'ils ne vont pas trop loin sur certaines scènes chaudes, drogues, érotisme ? »⁹⁶.

2.5 L'écriture collective

L'écriture collective de plusieurs auteurs sur une série, caractéristique du modèle américain, implique une approche de la création parfois difficile à intégrer pour les auteurs européens ou méditerranéens. Les auteurs français les plus reconnus notamment, très ancrés dans la culture de l'auteur solitaire, ne sont guère familiarisés avec ces méthodes.

« L'écriture est confiée à un atelier d'auteurs, qui se répartissent les intrigues et les personnages selon leurs compétences propres. La trame et les orientations sont définies en commun, et les auteurs travaillent ensuite individuellement sur la part qui leur a été assignée – à charge ensuite au directeur de collection d'homogénéiser le tout. À l'issue de cette période de développement, les séquenceurs sont confiés aux dialoguistes qui produiront les versions finales.

Cette conception du travail d'écriture suppose une vision mécaniste du texte, envisagé comme une structure systématique décomposable, présentant le même schéma narratif toujours réitéré. De ce fait, elle s'oppose radicalement à une conception française de l'auctorialité, qui conçoit en l'auteur la volonté unique et homogène prenant à sa charge l'entière responsabilité de l'œuvre »⁹⁷.

Les salles d'écritures américaines montrent généralement un *showrunner* supervisant le travail de son équipe d'auteurs. Il la compose en recherchant un équilibre entre les auteurs expérimentés (seniors) et les nouveaux auteurs (juniors).

Les auteurs seniors sont généralement chargés de l'écriture d'un épisode qui ensuite peut être éventuellement réécrit par le *showrunner* si ça ne lui convient pas.

Le *showrunner* français Frédéric Krivine de la série *Un Village Français* souligne le caractère inéluctable de cette intervention :

« Dès le début, quand ils ont été embauchés, je leur ai dit : Sachez que vous serez réécrits de 30 à 100 % ; si ça ne vous intéresse pas, je le comprends très bien, mais c'est la règle

⁹⁵ *Ennemi Public* (Annexe 1).

⁹⁶ Le processus détaillé des allers-retours de la chaîne sur le travail des auteurs est présenté en Annexe 1 (*Plus Belle la Vie*).

⁹⁷ Legagneur Marine, « Importations, transpositions, adaptation dans le feuilleton quotidien *Plus belle la vie* », *TV/Séries*, 2 | 2012.

du jeu »⁹⁸.

Les auteurs juniors, le plus souvent, n'écrivent que les séquences ou effectuent des recherches. En revanche, les dialoguistes doivent être expérimentés.

Frédéric Krivine estime que la mise en place de ce mode de fonctionnement est encore très approximative.

*« On manque terriblement d'encadrement dans les ateliers en France, il n'y a pas beaucoup d'ateliers et il n'y a pas beaucoup de producteurs qui savent les faire tourner, et très peu d'auteurs pouvant être des cadres de l'écriture, comme il y en a dans les writing room qui sont des pyramides. Ce n'est pas un showrunner et des auteurs, c'est une pyramide avec des tas d'intermédiaires »*⁹⁹.

L'exemple belge *d'Ennemi Public* (Annexe 1) souligne l'importance du côté « sanctuaire » de l'atelier, se retrouver dans une pièce commune ou une maison pour travailler tous les jours contribue largement au dynamisme de l'écriture. Il insiste aussi sur un principe darwinien qui opère une sélection parmi les idées des auteurs. Pour qu'une idée soit adoptée, elle doit « générer l'enthousiasme de tout le monde » et être testée avec les personnages et les situations pour voir si elle tient la route. Le partage du travail est inhérent à processus sériel optimisé, les tâches sont réparties entre les différents auteurs, mais c'est au final le groupe qui valide (ou non) la structuration de l'épisode.

L'exemple italien, au contraire, montre que les auteurs peuvent se trouver à différents endroits (ville ou même pays) pour travailler.

2.6 Les documents d'écriture¹⁰⁰

La bible d'une série constitue le document principal à fournir, regroupant toute une série d'informations.

Contractuellement, la société des auteurs et compositeurs dramatiques en donne la définition suivante :

« Par "**bible**", les Parties conviennent d'entendre, aux termes des présentes et conformément aux règles de la SACD, un document écrit décrivant de façon détaillée le cadre général dans lequel évolueront les personnages principaux de la série :

- les éléments dramatiques communs, les lieux, les thèmes, la progression dramatique, la description détaillée des personnages principaux et de leurs relations ;

⁹⁸ Entretien réalisé par François Jost, Bernard Papin, « Rencontre avec Frédéric Krivine », *Télévision* 2017/1, n° 8, 185-213.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ D'après le modèle de contrat bible de la société suisse des auteurs SSA - <https://www.ssa.ch/sites/default/files/ssadocuments/m40f0312.pdf>

- la bible doit également contenir des exemples de sujets à développer ainsi qu'un épisode complet dialogué dont la cession se fera par contrat séparé »¹⁰¹.

De façon pratique, la bible est un document de travail de référence pour toute l'équipe de production, des auteurs, des réalisateurs, techniciens, acteurs. Elle doit assurer la cohérence de la série dans sa continuité, au fil des épisodes et des saisons.

Elle présente l'arche narrative de la série, va exposer les sujets et thèmes abordés, il s'agit de l'intrigue principale qui charpente une saison et autour de laquelle s'organisent péripéties et rebondissements propres à chaque épisode.

« Pour permettre aux auteurs de développer chacun une partie du scénario, sans multiplier les risques d'incohérence, les ateliers appliquent les procédés mécaniques d'une écriture « en arche ». Chaque intrigue se développe sur une durée préétablie, suivant un rythme connu d'avance selon sa nature et son objet (intrigue A, ou principale, policière; intrigue B, sociale ; intrigue C, sentimentale ou comique). Chacune dispose d'un nombre fixe de séquences au sein de l'épisode, qui comporte un nombre de scènes toujours strictement identique, et toutes se déploient sur un nombre précis d'épisodes, déterminé à l'avance, à l'issue desquels elles trouvent une résolution. Cette systématisation des rythmes d'écriture permet une anticipation très importante des évolutions du feuilleton et autorise une répartition très en amont des épisodes futurs. Elle permet également aux producteurs d'anticiper le plus possible les questions de décors, de castings, de répétitions, et de réaliser des économies d'échelle significatives au moment de la réalisation »¹⁰².

La Bible fournit aussi :

- Un synopsis des épisodes : document écrit présentant de façon succincte le contenu d'un épisode (une demi-page par épisode).
- Un traitement d'un épisode : document écrit résumant la trame narrative de l'épisode (entre 1 et 5 pages).
- Un séquencier d'un épisode : document écrit consistant en une suite complète et ordonnée des scènes non-dialoguées qui composent l'épisode. Il s'agit du résumé d'un épisode, séquence par séquence.
- Un scénario d'un épisode : document écrit contenant la suite des scènes dialoguées de l'épisode.
- Un scénario de tournage d'un épisode : version définitive du scénario après les aménagements nécessités par la mise en scène et les impératifs de production, destinée à être utilisée lors du tournage.
- Une note d'intention, une log line (1 à 3 lignes), un pitch (une demi-page à une page).

¹⁰¹ Définition contractuelle de la SACD- modèle de contrat bible littéraire.

¹⁰² Legagneur Marine, « Importations, transpositions, adaptation dans le feuilleton quotidien *Plus belle la vie* », *TV/Series*, 2 | 2012.

- La biographie des personnages (traits physiques, caractère psychologique, situation sociale, familiale, professionnelle) et les relations entre les personnages.
- Une liste détaillée des décors.

L'écriture d'un épisode pilote est souvent requise dans le cadre d'une recherche de financement pour un projet de série. C'est dans ce premier épisode que les personnages, l'intrigue, le ton et le rythme vont être soumis au public dans le but de voir s'il accroche ou non au concept.

Conclusion deuxième partie

L'ensemble des données et témoignages recueillis pointent plusieurs caractéristiques conditionnant les modalités de travail et d'écriture d'une série. Parmi elles, on peut énoncer le choix du format et du sujet, le contexte éditorial.

➤ **Le choix du format**

Il détermine en partie le processus de production et d'écriture. Un rythme industriel caractérise la production d'une saison pour le genre sériel, mais le feuilleton quotidien nécessite une approche encore plus « tayloriste »¹⁰³ de l'écriture pour fournir les épisodes dans les délais impartis.

Ces conditions de travail influencent jusqu'à la forme esthétique des séries en raison des contraintes budgétaires et logistiques (structuration de l'espace autour d'un lieu unique, nécessité d'avoir plusieurs personnages et non un héros principal).

➤ **Le choix du sujet**

Le choix d'une thématique ou d'un sujet donné peut conditionner en partie l'écriture.

Certains sujets nécessitent en effet le recours à des experts ou à une recherche documentaire poussée (milieu médical, juridique, historique, religieux, éducation nationale).

Les séries basées sur le genre fantastique se définissent souvent au regard des contes, de la philosophie, d'une opposition entre le bien et le mal.

Les adaptations littéraires nécessitent des précautions juridiques et parfois une collaboration avec l'auteur lorsqu'il s'agit d'un best-seller.

Le contexte social impacte aussi le choix des sujets des séries. Au Liban, par exemple, les scénaristes n'ont pas évolué sur les méthodes de travail au dire des professionnels, mais sur une plus grande ouverture dans le choix des sujets traités (viol, transsexualité, etc.).

À noter que la revue scientifique « TV séries » regorge d'analyses passionnantes sur les différents types de récits à mettre en œuvre pour l'écriture selon le genre et le format¹⁰⁴.

¹⁰³ Entretien réalisé par François Jost, Bernard Papin, « Rencontre avec Frédéric Krivine », *Télévision* 2017/1, n° 8, 185-213.

¹⁰⁴ <https://journals.openedition.org/tvseries/>

➤ **Le contexte éditorial**

Il peut influencer le choix de certains procédés narratifs comme le recours au *cliffhanger* à la fin d'une saison ou d'un épisode.

Il faut par ailleurs veiller au respect de la ligne éditoriale de la chaîne en termes de sexe ou violence notamment ou tout autre sujet tabou.

Par ailleurs, dans l'industrie des séries TV, l'écriture collective s'impose comme une perspective de travail à privilégier pour générer un apport dynamique de nouvelles idées et parvenir à tenir le rythme du planning.

➤ **L'écriture collective**

La pertinence d'une écriture collective pour dynamiser la narration se dégage des tendances observées dans un contexte concurrentiel où il faut veiller à retenir l'attention d'un public devenu très exigeant. L'auteur d'une série doit se préparer à faire preuve d'humilité dans son travail, à mettre son égo de côté pour ne pas se formaliser des multiples réécritures.

Le choix du profil des auteurs en découle : en plus d'être talentueux, ils doivent présenter une capacité à remettre en question leur travail.

Pour cette raison notamment, le recrutement des auteurs (mais aussi des réalisateurs) est ouvert aux débutants, sortant des écoles de formation. Tous les témoignages convergent vers cette conclusion, la notoriété ici n'est pas une priorité.

Néanmoins, il est à noter que l'écriture individuelle reste toutefois encore très présente dans les pays européens et méditerranéens. Si pour l'heure, la France, la Belgique et l'Italie manifestent une volonté de s'appropriier l'efficacité du modèle anglo-saxon, le Maroc, la Tunisie, et le Liban sont encore en retrait sur la question.

Dans tous les cas, les formations locales à l'apprentissage de ce travail, encore peu nombreuses lorsqu'elles existent, peuvent expliquer ce retard dans l'ensemble des pays partenaires de l'étude.

Enfin l'importance à définir un concept pour le projet d'une nouvelle série ressort de l'étude.

➤ **Définir le concept**

C'est avant tout le concept d'une série qui en fait son originalité. Le récit et les personnages s'inscrivent naturellement dans ce concept. Celui de *Heroes* repose sur des gens ordinaires qui ont des supers pouvoirs, celui de *Orange is The New Black* sur la vie des femmes dans une prison, celui de *Lost* sur la survie de 48 personnes rescapées d'un crash d'avion sur une île déserte, celui de *Westworld* sur la proposition pour les humains de vivre dans un parc d'attractions peuplé de robots à l'allure humaine à

l'époque du Far West en assouvissant tous leurs désirs et leurs pulsions, celui de *La servante écarlate* dans une dictature machiste où les femmes, privées de leurs droits et libertés, sont devenues des esclaves sexuelles et procréatrices.

Le concept on le voit, au-delà du « sujet », ou du « thème », permet d'emblée de se projeter dans la perspective de plusieurs épisodes et saisons et constitue en cela la colonne vertébrale de la série. La question sous-jacente étant toutefois de savoir jusqu'à quel point (combien d'épisodes, de saisons) il sera possible de décliner le concept.

Conclusion générale

Sur les deux dernières décennies, le monde des séries a subi une véritable mutation, artistique, esthétique, économique et sociale. L'offre s'est démultipliée, la qualité s'est affirmée, les budgets ont explosé, le mode de consommation du public a évolué vers une plus grande autonomie (nouveaux écrans, Binge Watching). L'industrie des séries se trouve néanmoins confrontée au revers de son succès, la hausse de l'offre et des budgets induisent une difficulté à amortir les investissements, l'audience étant volatile et exigeante dans un contexte concurrentiel aigu.

Par ailleurs, on peut observer que l'industrie des séries, au contraire de l'industrie cinématographique, se caractérise par une hausse concomitante de la qualité et des niveaux de budget. Les séries « blockbusters » évoquées plus haut sont le plus souvent les plus reconnues, les plus récompensées et les plus regardées. Les séries dites « d'auteurs » sont aussi les séries « Blockbusters » et réussissent leur pari artistique et public là où souvent les franchises blockbusters du cinéma échouent. Les réalisateurs les plus talentueux ne s'y trompent pas d'ailleurs, de Danny Boyle à Martin Scorsese, de Woody Allen à Jane Campion, de David Fincher à Steven Soderbergh. Il est même question de séries « d'auteur »¹⁰⁵ pour acter le choix de porter au regard du public une vision du monde.

Enfin, l'intérêt de l'industrie des séries TV pour les jeunes auteurs, réalisateurs et producteurs est encourageant dans un milieu audiovisuel souvent très complexe d'accès pour des débutants. Le marché des séries est ainsi à la fois saturé et ouvert, car les nouvelles idées restent indispensables à son dynamisme. Cette ouverture, qui a permis l'essor des séries scandinaves ou encore israéliennes, est donc également encourageante pour tout futur auteur d'une formation internationale à l'écriture pour les séries TV.

¹⁰⁵ Voir le numéro d'avril 2018 de Téléràma « L'ère des séries d'auteur », avec la série *La servante Ecarlate* en couverture.

3 Annexe : Les études de cas

Un travail de recueil de données primaires a été réalisé auprès des professionnels (chaîne, producteur, institution) à partir du guide d'entretien ci-dessous.

| Informations générales sur le fonctionnement de la chaîne de télévision pour le secteur des séries TV. |
|--|
| <ul style="list-style-type: none">○ L'orientation stratégique des chaînes dans les choix de production des séries TV : stratégie de fidélisation.○ La genèse d'un projet : comment naît un projet de séries TV, qui le propose (producteur, chaîne, auteur), qui le choisit, sur quels critères ?○ Les compétences spécifiques requises pour la profession d'auteur de séries TV.○ Les évolutions du marché à court et moyen terme.○ Les besoins du marché.○ Les aspects juridiques à considérer : œuvre de création, adaptation, remake.○ Place de la coproduction dans le financement des séries TV et dans la dimension stratégique.○ Choix de la langue de la série (Doublage ou non, ambition internationale). |
| Informations sur les méthodes de travail spécifiques à la création, la production et la diffusion de la série choisie pour l'étude de cas. |
| - Les méthodes de travail et l'écriture <ul style="list-style-type: none">○ Le cahier des charges en vue de la rédaction d'une bible : qui le propose ?○ La bible : Écriture en équipe ? Présence d'un Showrunner ou équivalent ?○ Si adaptation : quelle spécificité dans l'écriture ?○ Travail sur le récit / Travail sur les dialogues○ Présence de documentalistes ou experts○ Les rapports hiérarchiques et relationnels dans le travail○ Le statut des scénaristes de séries TV○ Évolution des méthodes de travail au fil des saisons |
| - La réalisation <ul style="list-style-type: none">○ Choix esthétiques○ Choix d'un réalisateur<ul style="list-style-type: none">Ayant une notoriété,Reconnu dans le domaine cinématographique,Changement de réalisateur à chaque saison |

Cinq études de cas ont été réalisées dans le cadre de cette étude : *Ennemi Public* pour la Belgique, *Medici –Masters of Florence* pour l'Italie, *Plus belle la vie* pour la France, *Wein Kenti* pour le Liban, *Lilet Chak* pour la Tunisie.

3.1 Belgique Francophone : Ennemi public

ENNEMI PUBLIC

Synopsis : *Assassin d'enfants libéré en conditionnelle, Guy Béranger est accueilli par les moines de l'abbaye de Vielsart, un tranquille petit village de l'Ardenne. Il est placé sous la protection de Chloé Muller, une jeune inspectrice de la police fédérale, persuadée que, tôt ou tard, l'ancien criminel récidivera. Alors que la population s'indigne de la présence de l'Ennemi Public n°1 dans leur voisinage, la police apprend la disparition inquiétante d'une fillette du village...*



| DESCRIPTIF DES FORMATS | |
|--|---|
| Type de narration : | Feuilleton |
| Genre | Policier/Thriller |
| Type de diffusion | 2 épisodes par semaine (dimanche soir) |
| 3.1.1.1.4 PRODUCTION | |
| Budget de production par épisode | 290 000 € (S1) – 430 000 € (S2) |
| Durée de tournage par épisode | 7 jours |
| Nombre de personnes | 200 env |
| Salaire | NC – scénario 7 % du budget |
| 3.1.1.1.9 FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE¹⁰⁶ | |
| Nombre de saisons | 2 |
| Nombre d'épisodes par saison | 10 |
| Durée des épisodes | 52' |
| Année de tournage | 2015 |
| Lieux de tournage | Belgique |
| Langue(s) de tournage | Français |
| Format de tournage | NC |
| Date de première diffusion | 1 ^{er} mai 2016 sur RTBF |
| Producteur | Entre Chien et Loup, Playtime Films |
| Coproducteur | RTBF et Proximus |
| Réalisateurs | Gary Seghers et Matthieu Frances |
| Assistant-réalisateur | Arnaud Kervyn |
| Scénaristes | Antoine Bours, Gilles de Voghel, Matthieu Frances, Christopher Yates et Fred Castadot |
| Showrunner ou équivalent | Matthieu Frances |
| Assistant de production | François-Xavier Willems |
| Image | Philippe Therasse |
| Décorateur | Alina Santos, Marianne Knecht |

| | |
|--------------|--|
| Son | Leny Andrieux |
| Costume | Camille Mikolajczak |
| Montage | John Pirard et Nicolas Rumpl |
| Étalonnage | Sherpa |
| Laboratoire | Sherpa |
| Casting | ADK Casting (Michaël Bier) |
| Musique | Daniel Capelletti, Lionel Vancauwenberge, Matthieu France |
| Diffuseur | RTBF, <i>Allemagne</i> sur Sky Deutschland, <i>Australie</i> sur SB, <i>Belgique Région flamande</i> sur Canvas (VRT), <i>Danemark</i> sur C More, <i>Espagne</i> sur Movistar+ Series Xtra, <i>Finlande</i> sur C More, <i>France</i> sur TF1, <i>Norvège</i> sur C More, <i>Pologne</i> sur Ale Kino+, <i>Portugal</i> sur RTP 2, <i>Royaume-Uni</i> sur Sky, <i>Suède</i> sur C More, Universal |
| Distributeur | Banijay International Ltd, Dreamtouch |

AUDIENCES DE LA SÉRIE

En Belgique francophone

| Épisodes | Date de diffusion | Télespectateurs | Parts de marché |
|-------------------------------|--------------------------|-----------------|-----------------|
| 1 <i>La Brebis égarée</i> | 1 ^{er} mai 2016 | 445 800 | 24,9 % |
| 2 <i>La Marque de la bête</i> | | 411 300 | 27,5 % |
| 3 <i>Les Fausses Idoles</i> | 8 mai 2016 | 277 800 | 15,7 % |
| 4 <i>Le Bon Berger</i> | | 283 700 | 19,2 % |
| 5 <i>Frères de sang</i> | 15 mai 2016 | 320 000 | 22,8 % |
| 6 <i>L'Alliance</i> | | 390 000 | 23,3 % |
| 7 <i>Le Puits des âmes</i> | 22 mai 2016 | 329 245 | 23,6 % |
| 8 <i>Agnus Dei</i> | | 222 196 | 20,7 % |
| 9 <i>Tu ne tueras point</i> | 29 mai 2016 | 222 196 | 20,7 % |
| 10 <i>Le Jugement dernier</i> | | | |

En France : Pour sa diffusion en France, TF1 a demandé de doubler certaines scènes pour effacer des expressions du français de Belgique qui ne seraient pas comprises par les téléspectateurs français. Ainsi les mots « nonante » et « bourgmestre » ont été respectivement remplacés par « quatre-vingt-dix » et « maire ».

| Épisodes | Date de diffusion | Téléspectateurs | Parts de marché |
|-------------------------------|--------------------------|------------------------|------------------------|
| 1 <i>La Brebis égarée</i> | | 4 571 000 | 18,2 % |
| 2 <i>La Marque de la bête</i> | 6 février 2017 | 3 770 000 | 18,7 % |
| 3 <i>Les Fausses Idoles</i> | | 3 275 000 | 13,4 % |
| 4 <i>Le Bon Berger</i> | 13 février 2017 | 2 880 000 | 14,4 % |
| 5 <i>Frères de sang</i> | | 3 285 000 | 12,9 % |
| 6 <i>L'Alliance</i> | 20 février 2017 | 2 700 000 | 13,8 % |
| 7 <i>Le Puits des âmes</i> | | 2 200 000 | 20,5 % |
| 8 <i>Agnus Dei</i> | | 3 089 000 | 12,3 % |
| 9 <i>Tu ne tueras point</i> | 27 février 2017 | 2 630 000 | 12,9 % |
| 10 <i>Le Jugement dernier</i> | | 2 470 000 | 21,8 % |

RECOMPENSES

MipDrama 2016 : Prix Coup de cœur face à onze autres séries internationales.

Festival Séries Mania 2016 : Meilleure interprétation masculine dans une série francophone pour Angelo Bison.

Compte rendu de Fred Castadot, scénariste

INFORMATIONS GÉNÉRALES SUR LE FONCTIONNEMENT DE LA CHAÎNE DE TÉLÉVISION POUR LE SECTEUR DES SÉRIES TV :

Orientation stratégique des chaînes dans les choix de production des séries TV :

Ennemi Public est la deuxième série issue du Fonds Série FWB-RTBF. Né en 2013 du partenariat entre la Fédération Wallonie-Bruxelles et la RTBF, le Fonds FWB-RTBF soutient le développement et la production de nouvelles séries belges francophones. Les producteurs indépendants intéressés peuvent déposer un dossier de candidature à tout moment de l'année, avec toutefois des dates de clôture. Développant une proximité certaine avec le public, les projets de séries doivent être en prise directe avec la société d'aujourd'hui et se faire l'écho de l'identité belge tout en reflétant des problématiques plus universelles aptes à susciter l'intérêt d'un public international. Ils doivent comporter 10 épisodes de 52 minutes (bien que l'appel se soit brièvement ouvert aux séries 20x26 minutes). Les projets doivent être soumis dans le respect des conditions de dépôt (cf. Conditions de dépôt en annexe).

À ce jour, afin de mieux répondre à la réalité de la production des séries, les plafonds des budgets de production ont été rehaussés à 275 000 €/épisode pour les saisons 1 et à 330 000 €/épisode pour les saisons 2. Sous certaines conditions, ces plafonds pourront encore être augmentés de 20 % (saison 1) et 30 % (saison 2) maximum. À noter qu'au début du développement d'*Ennemi Public* en 2013, le plafond était fixé à 208 000 euros.

La genèse du projet :

Tout a commencé quand Matthieu Frances, Christopher Yates et Antoine Bours ont voulu écrire des séries. Avant que ça ne devienne vraiment une possibilité en Belgique, ils se sont tout simplement dit « tiens les séries ça commence à devenir intéressant : et si on essayait d'en écrire une ? ». Ils ont d'abord écrit une série fantastique, une histoire de vampire. Et de façon naturelle, ils se sont mis à travailler ensemble, ils ont fonctionné comme une espèce d'atelier, sans réfléchir à la façon dont on écrit une série, ou dont d'autres le font. Ensuite, ils ont eu un second projet de série, pour lequel on a voulu aller plus loin, travailler de façon plus sérieuse. Il y avait à ce moment-là une sorte d'appel à projets, ou du moins une Commission (sorte de prémices au Fonds des séries de la RTBF et de la FWB) qui allait sélectionner des séries dont les porteurs de projets pourraient bénéficier d'un atelier avec Frédéric Krivine¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Frédéric Krivine, né le 10 juillet 1959, est un scénariste de télévision français. Il devient scénariste pour la télévision, concevant les séries *Les Enquêtes de Chlorophylle* en 1993 et *Anne Le Guen* en 1995 et écrivant et réalisant les téléfilms *Les Enfants du mensonge* en 1996, et *Une deuxième chance* en 2003. En 1997, il a créé pour France 2 la série *P.J.* pour

Leur série n'a pas été retenue, mais ils ont tout de même pu participer à l'atelier de Krivine. Là, ils ont vu comment écrire une série : par quels points passer, comment organiser l'écriture d'une série en termes structurels (pas encore au niveau du fonctionnement entre eux).

Ils ont donc répondu à un appel à projets de séries venant de la RTBF. C'était à l'été 2013. 150 projets ont été déposés. Ils ont d'abord été sélectionnés parmi les 10 derniers de la compétition puis ils ont terminé finalistes avec *La Trêve*. C'était une première aussi bien pour le jury que pour les auteurs. C'est clairement le pitch et son ancrage dans l'imaginaire des Belges qui a retenu l'attention du jury.

À partir de là, Matthieu s'est renseigné pour voir comment, plus concrètement, ils écrivaient une série en atelier. Ils se sont inspirés des méthodes américaines de *writing room*, et sont partis de ce modèle pour plancher sur leur projet suivant, qui est devenu *Ennemi Public*. Gilles de Voghel les a rejoint dans l'atelier, et quelques mois plus tard, Fred Castadot complétait l'équipe.

Le pool d'auteurs est aussi encadré par le scénariste flamand Michel Sabbe depuis septembre 2014. Auteur expérimenté dans l'écriture de série de fiction feuilletonnante de 52 minutes en Flandre (notamment *Vermist*, *Witse*, *Thuis*, ...), c'est lui qui joue le rôle de directeur de collection/scriptdoctor d'*Ennemi Public*. Ses connaissances en technique d'écriture et en structure dramaturgique de série policière, son œil critique et sa volonté de précision dans la caractérisation des personnages, mais aussi, son enthousiasme, font de lui un membre essentiel de l'atelier d'écriture.

Étant belges francophones, c'était totalement nouveau, les auteurs n'avaient pas de méthode du tout donc ils ont eu la chance d'avoir été appelés sur ce projet. Au début de l'écriture de cette première saison, ils se sont vite rendus compte qu'il leur manquait des outils, que ceux qu'ils avaient eus lors du premier atelier étaient encore trop minces par rapport à l'ampleur du travail qu'on avait à accomplir. Des besoins beaucoup plus techniques ont émergé. Ils se sont alors formés en France auprès d'un scriptdoctor. Ils ont beaucoup appris. Ils ont découvert ce que c'est de structurer un épisode en actes.

Lors du dépôt, la « jeune » maison de production est celle dans laquelle Matthieu Frances est lui-même producteur avec Isabel de La Serna : Playtime films. Lorsqu'ils ont été retenus par la RTBF, ils ont vite ressenti le besoin de s'associer avec une boîte de production plus expérimentée et reconnue Entre Chien et Loup.

laquelle il a mis sur pied, dès 1998, le premier atelier d'écriture pour une série de prime-time. Il est auteur de nombreux téléfilms et séries, dont *Le Train de 16 heures 19*, réalisé par Philippe Triboit (FIPA d'or pour Robin Renucci), et *Nom de Code DP*, réalisé par Patrick Dewolf. Il a été coprésident de l'UGS, l'Union-Gilde des Scénaristes, de 2003 à juin 2007. En 2008, il crée deux nouvelles séries, une policière pour France 2 (*Duo*, sur la corruption à Marseille, tournée au printemps 2008) et *La chronique d'une sous-préfecture sous l'Occupation* pour France 3 (*Un Village français*, produit par Emmanuel Daucé (Tetramedia) et réalisé par Philippe Triboit à l'été-automne 2008).

Les compétences spécifiques requises pour la profession d'auteur de série TV :

Les auteurs mettent en avant la capacité de travailler en équipe, de pouvoir mettre son ego de côté, de pouvoir tenir des délais d'écriture extrêmement courts et de pouvoir réécrire et récrire.

Place de la coproduction dans le financement des séries TV et dans la dimension stratégique.

Dans le cadre du Fonds, à ce moment-là, la coproduction internationale n'était pas du tout encouragée. Aussi, on peut se demander si le fait de ne pas avoir eu de financement français pour la production de la série n'a pas donné plus de liberté à l'équipe.

Matthieu Frances témoigne ainsi : « Je n'ai pas cette expérience de série française donc c'est difficile de vous répondre, mais on a eu une grande liberté en tout cas. Et puis, petit indice de réponse : les dirigeants de la RTBF sont français... On avait vraiment un petit budget, mais le diffuseur a eu l'intelligence de ne pas exiger une mainmise absolue. Ils ont eu un sacré courage de faire confiance à des gens comme nous qui débutions. »¹⁰⁸.

Choix de la langue de la série, ambition internationale

« L'achat par Sky Atlantic (GB et Allemagne), c'est inespéré et c'est une grande fierté », confie François Touwaide, le producteur. « Tout comme le fait que la série soit vendue dans les pays scandinaves, car lorsqu'on a commencé à travailler sur *'Ennemi Public'*, on rêvait de l'univers du Scandinoir donc d'une série à la mode anglo-saxonne et/ou scandinave. Et aujourd'hui, on parle de *'Belgian Noir'*. Être reconnu dans ces territoires-là, c'est formidable »¹⁰⁹.

¹⁰⁸ http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18659895.html

¹⁰⁹ <http://www.lalibre.be/culture/serie-tv/ennemi-public-part-a-la-conquete-de-l-europe-57ffc6f8cd701eed8fcca0a6>

INFORMATION SUR LES MÉTHODES DE TRAVAIL SPÉCIFIQUES À LA CRÉATION, LA PRODUCTION ET LA DIFFUSION DE LA SÉRIE CHOISIE :

Les méthodes de travail et l'écriture :

- Le cahier des charges en vue de la rédaction d'une bible : qui le propose ?

Le cahier des charges des séries RTBF est fixé très précisément par le Fonds des séries FWB/RTBF.

- La bible : écriture en équipe ? Présence d'un showrunner ou équivalent ?

Dans une suite d'entretiens avec la SACD¹¹⁰, les auteurs témoignent le besoin de travailler dans un lieu dédié à la série : « On s'est aussi dit que c'était bien de ne pas travailler chez soi, que notre atelier s'incarne dans un lieu. On pense toujours à ces auteurs des studios Warner à qui on donne une maison entière au sein du studio, souvent c'est une maison de décors en fait, c'est super ! Les scénaristes ont leur petite maison, leur petit jardin, ils sont chez eux. Malgré tout ils n'y vivent pas : ils ont des horaires de bureau et rentrent chez eux le soir, mais ils travaillent dans une ambiance cosy, comme à la maison. » Le côté « sanctuaire » de l'atelier, c'est vraiment important.

Même si tous les coauteurs sont co-créateurs de la série, Matthieu France est clairement le showrunner de la série : il est à la fois scénariste, coproducteur et coréalisateur de la série. Voici comment il décrit son travail :

« Ce n'est pas tout à fait pareil qu'aux États-Unis et pas du tout comme en France. Chez vous, si je ne me trompe pas, il y a un directeur d'écriture, qui est Dieu le père et qui commande les auteurs. Aux US, le showrunner produit vraiment, il est d'ailleurs producteur délégué. Pour ma part, j'étais présent à tous les stades de décisions, j'étais l'ambassadeur des auteurs auprès de la chaîne, je les représentais politiquement dans les moments tendus, en étant moi-même coauteur et coréalisateur »¹¹¹.

Quand on interroge les auteurs, ce qu'ils mettent en avant c'est « Une loi darwinienne des idées » dans leur atelier. Chaque série a sa popote interne : « On avait cette idée où chacun aurait une place aussi importante dans la hiérarchie, mais on s'est rendu compte à un moment qu'il fallait tout de même que quelqu'un prenne le lead, en tout cas au niveau de la vision de la série. Chacun a sa vision de la série, on essaie de se rapprocher le plus de la vision commune et de mettre tout le monde d'accord, mais il fallait parfois que quelqu'un tranche. Le choix de Matthieu (France) s'est alors imposé, car il est une vraie locomotive qui semblait tenir le projet. On se met tous au service de cette même vision de la série. ».

Lors de l'écriture de la première saison, on était sur un pied de totale égalité en termes de travail. On travaillait dans un appartement où on lançait des idées. Il y a comme une loi darwinienne des idées, c'est-à-dire que c'est celle qui est la plus apte à survivre qui arrive finalement à l'écran. À chaque fois qu'une nouvelle idée arrive, elle doit d'abord

¹¹⁰ <http://www.sacd.be/fr/actualites/65-rencontre-avec-les-scenaristes-d-ennemi-public-episode-1>

¹¹¹ http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18659895.html

généraliser l'enthousiasme de tout le monde et si c'est le cas on la met à l'épreuve du feu, on la teste avec tous les personnages pour voir s'ils sont capables d'être cette idée, de mener à cette idée. On voit si elle n'est pas trop farfelue, si elle peut se déployer, tenir la distance.

En gros, on se donne 12 mois pour écrire les 10 épisodes de 52 minutes. Il faut trouver une méthode de travail pour que ça aille vite et trouver les meilleures idées : « Nous, notre méthode c'est de parler pendant 10 mois et d'écrire pendant 2 mois. Dans un premier temps, on parle des personnages, de ce qu'on aimerait bien leur faire faire sur la saison. C'est la période la plus créative : on se laisse aller sans être retenus par le boulet de la narration, on fantasme librement sur ce qu'on voudrait pour les personnages : c'est très libéré, les personnages vont où ils veulent, au gré de nos envies. Après cette phase, on recherche la thématique de cette saison, le concept, le problème principal qu'on va traiter. Il faut un déclencheur, c'est-à-dire un élément qui fasse qu'il y aura une histoire principale, un fil tissé sur la saison. À partir de ce moment-là, les personnages doivent se plier à cet élément déclencheur. Commence alors le travail de l'arche : on voit comment ces personnages qu'on a fantasmés peuvent faire ce trajet, à partir de ce déclencheur... Et là c'est une guerre constante entre les personnages et l'intrigue. Ensuite, on se demande comment distribuer cette matière sur 10 épisodes, jusqu'à déterminer une structure complète de saison, puis enfin on construit la structure de chaque épisode. Tant qu'on n'écrit pas, qu'on n'est pas dans l'écriture à proprement parler, on est dans du brainstorming et de la discussion, mais fatalement on arrive au stade où on doit régler les problèmes qui nous restent. Une fois qu'on a réfléchi, on reprend tous les éléments qu'on met dans une structure en 4 actes. Là, tout peut encore changer : on sait juste à quoi on va arriver, mais on va créer un épisode, une vraie histoire comme un petit film qui a son début, son milieu, sa fin, et ce pour chaque personnage. Avec ces fiches couleur qu'on dispose sur la table, on voit tout de suite s'il y a un équilibre, s'il n'y a pas un peu trop de Chloé ici, s'il ne faudrait pas un peu plus de Patrick par là, etc.

Pour écrire 10 épisodes, on a réalisé que si on voulait être rapides, il fallait qu'on se partage le travail. Malgré tout on considère qu'on a écrit la série tous ensemble. Chacun écrit en détail deux épisodes, mais le contenu de ces épisodes est le résultat de nos discussions continues. Ça, on le construit tous ensemble.

Une fois que la structure est déterminée collectivement, chacun prend deux épisodes pour lesquels il écrit un séquencier – pas encore de dialogues, mais une description de chaque scène –, et on regarde ensemble si l'épisode est bien structuré, si ça marche...

Profils des auteurs :

Les auteurs de la série étaient pour la plupart des inconnus dans le monde de la télévision et n'avaient que peu d'expérience en tant que telle. Cependant, dans le dossier de financement du projet en saison 1, la production détaille les profils des auteurs à l'époque :

Matthieu Frances, un des cinq auteurs, est aussi un des réalisateurs et le *showrunner* attitré d'*Ennemi Public*. Par son implication dans l'écriture et sa vision claire du projet, il constitue le pilier de la direction artistique du projet dans sa globalité. Fondateur de Playtime films et producteur à son bord depuis 2007, Matthieu a produit et réalisé la majorité des productions estampillées « Playtime films » destinées au petit écran, et le plus souvent pour la RTBF (Stage academy, Passion de campagne, il suffisait de demander, ...). Il a également réalisé trois documentaires dont *Monsieur Etrimo* (2013) coproduit par la RTBF ainsi que deux courts-métrages. Il est important de souligner ici que Matthieu a déjà travaillé plusieurs fois à l'écriture de séries de fiction. L'un des projets dans lequel il s'est impliqué (en pool d'auteurs avec Antoine Bours et Christopher Yates) a d'ailleurs été développé dans le cadre de la formation d'écriture de série de fiction de Frédéric Krivine (f. L.I.E.S, 2013). Il travaille également à l'écriture d'un documentaire long-métrage et d'un court-métrage de fiction qui ont tous deux reçu récemment l'aide de la fédération Wallonie Bruxelles. Son CV de producteur délégué reprend quasiment la totalité de la filmographie de Playtime films.

De par ses expériences d'auteur-réalisateur, mais aussi de producteur (et accessoirement de compositeur au sein du groupe d'Austin Lace), Matthieu Frances nous est apparu de façon tout à fait naturelle comme étant le chef d'orchestre idéal pour *Ennemi Public*. Il apportera sans nul doute à la série sa détermination à traiter de façon réaliste, authentique (quasi documentaire) et minutieuse tant l'écriture de l'histoire et de ses personnages que la mise en scène et l'image, et ce, dans un souci du détail et de la recherche d'une qualité cinématographique toujours impressionnante.

Antoine Bours, Christopher Yates et Gilles de Voghel ont tous les trois réalisé des études de cinéma à l'institut des Arts de diffusion au même moment. C'est d'ailleurs là qu'ils ont rencontré Matthieu Frances, qu'ils se sont liés d'amitié et d'une même passion pour le cinéma et la télévision. Néanmoins, ils ont évolué de façon différente depuis la fin de leurs études et c'est bien pour cette raison que leur complémentarité constitue une force essentielle à l'écriture de la série *Ennemi Public*.

Antoine Bours a montré très vite un intérêt premier pour l'écriture, que ce soit pour le théâtre, la presse, le cinéma (dont un long-métrage de fiction en développement chez Leftfield Ventures) et la télévision. C'est lui qui en 2013 a porté le projet de série f.L.I.E.S tout au long de l'atelier dirigé par Frédéric Krivine. Cette expérience lui a apporté (et donc à notre pool d'auteur) une connaissance affinée des règles et théories de l'écriture de séries de fiction. Antoine apporte sans aucun doute une valeur ajoutée au niveau de la méthode d'écriture et de la technique, inhérente à l'évolution de l'histoire d'*Ennemi Public* et de ses personnages. Il est important d'ajouter ici qu'il a également réalisé plusieurs courts-métrages et capsules : Playtime films développe en ce moment plusieurs projets de documentaires et de fiction dont il est soit l'auteur/scriptdoctor, soit le réalisateur.

Christopher Yates a d'abord fait une première année en réalisation à l'IAD, mais c'est en tant que monteur image qu'il en est sorti. En plus de pratiquer ces deux disciplines

avec talent, il aime exceller également en tant que scénariste. C'est d'ailleurs sa formation de monteur-réalisateur qui en fait un découpeur et technicien de l'image hors pair, un atout essentiel dans le processus d'écriture d'*Ennemi Public*. Christopher fait également partie de la grande famille de Playtime films depuis longtemps puisqu'il a monté « in house » plusieurs de nos productions, dont *Qui finisse l'Italia*, un long métrage documentaire de Gilles Coton (sélection officielle au Festival Visions du Réel, Nyon, 2010). Il a également réalisé avec Playtime, *Not Here*, un documentaire sur les Girls in Hawaii, qui a rencontré un beau succès en salles, diffusion tv et édition DVD. Il est actuellement en fin de postproduction d'un long-métrage documentaire intitulé *L'Age des Morts* qu'il co-réalise avec Benjamin Colaux (également shortlisté pour l'édition 2015 de Visions du Réel).

Gilles de Voghel est réalisateur et monteur, majoritairement pour la télévision. Son expérience en réalisation et en montage TV, qu'il a enchaînée surtout en France ces dernières années, a constitué un atout essentiel dans le pool d'auteurs d'*Ennemi Public*. En effet, Gilles a pu apporter tout son savoir-faire dans la technique très particulière qu'est l'écriture télévisuelle. De plus, sa grande culture de l'image, sa méthode dans l'art de raconter a enrichi considérablement le projet dans sa globalité. Gilles a également réalisé plusieurs documentaires et courts-métrages de fictions.

Le cinquième Larron, arrivé en décembre 2014, est Fred Castadot, réalisateur de *Plein Soleil*, auteur de BD et scénariste. Voici sa Bio en 2014.

Fred Castadot, né en 1981 en Belgique, est licencié de l'Université libre de Bruxelles en Histoire de l'Art ainsi qu'en Analyse et Écriture Cinématographiques (ELICIT), auteur protéiforme (musique, cinéma, télévision, bande dessinée, etc.), il reçoit le Prix du Meilleur scénario de court-métrage au Festival Media 10-10 en 2004. Son scénario de long métrage intitulé *Quand on n'a que l'amour* est finaliste pour le Prix Sopadin Junior du meilleur scénario à Paris en 2006. Depuis 2006, il est le Vice-président de l'Association des Scénaristes de l'Audiovisuel (ASA) (Belgique). Son premier court métrage *NoStar* est réalisé par Christian Neuman. Il représente l'Angleterre au « U.K. Trailblazing Short » (programme de 12 meilleurs courts-métrages anglais projetés à Los Angeles). En 2012, il devient professeur de Scénario et professeur d'Histoire du Cinéma et de l'Art Vidéo à l'école Agnès Varda de Bruxelles et sa bande dessinée « Du vent sous les pieds emporte mes pas » (Quadrants) dessinée par Gaëtan Brynaert remporte le prix Saint Michel de l'Avenir (prix du meilleur premier album). La même année, son projet de long-métrage intitulé *Adrien* est sélectionné par la Maison des Scénaristes pour participer au Pavillon international des Scénaristes au Festival de Cannes. *Plein soleil* est son premier film en tant que réalisateur.

Et la production de conclure : « *Ennemi Public* est donc porté par cinq auteurs belges francophones qui ont le vent en poupe et la soif de nouveautés. Ils sont jeunes (mais/et) déjà tellement riches d'expériences diverses et de qualités qui leur sont propres. C'est un parfait cocktail d'auteurs prêts à relever le défi de proposer une série pas comme les autres ».

Travail sur le récit / travail sur le dialogue

Globalement, les 5 auteurs de la série vont dialoguer chacun deux épisodes sur une saison. Matthieu Frances, le showrunner, se charge ensuite de faire le Polish pour uniformiser la voix des personnages et la qualité des épisodes.

Présence de documentaliste ou experts ?

L'équipe des auteurs a fait appel de manière systématique à des consultants qu'ils soient juridiques, psychiatriques, médicaux (notamment médecin légiste). Il a fallu aussi rencontrer des moines, des religieux et des policiers. Ils ont aussi fait appel à des experts en armes à feu et des gardes-chasses. Il est clair que la documentation est un élément essentiel pour nourrir un atelier d'écriture.

Les rapports hiérarchiques et relationnels dans le travail

Au niveau artistique, si les 5 auteurs ont voix au chapitre et participent activement à toutes les étapes du développement et de la production, c'est Matthieu Frances qui a la responsabilité de trancher. Il joue aussi les intermédiaires avec la chaîne, la production et l'équipe technique.

Par rapport à la chaîne, les auteurs témoignent : « Chaque proposition passe d'abord par le filtre de notre collectif, puis par celui de la RTBF. La RTBF, ce sont nos premiers lecteurs et ils nous font toujours des retours très intéressants. Ce à quoi ils sont particulièrement attentifs (et qui est d'ailleurs essentiel dans l'écriture), c'est les trois questions :

- Est-ce qu'on s'ennuie ?
- Est-ce qu'on comprend ?
- Est-ce que c'est crédible ?

C'est leur droit, voire leur devoir de nous signaler toute difficulté sur ces marqueurs, eux qui ont un point de vue extérieur. Ils sont aussi attentifs à la question de la violence et peuvent nous arrêter si on glisse vers quelque chose de trop glauque par exemple. Ce sont des discussions qu'on a beaucoup eues lors de l'écriture de la première saison : on s'attaquait à un sujet difficile, ou du moins on abordait de loin une affaire difficile qui avait marqué la Belgique, on devait se poser la question « à quel degré va-t-on envoyer tout ça à la face du spectateur ? »¹¹².

« C'est aussi la question de l'audimat : on essaie de faire en sorte que la série fonctionne, or si c'est trop glauque ça devient répulsif, donc les gens ne vont pas regarder, en tout cas pas le public de la RTBF. La chaîne a la responsabilité de réfléchir à son public, et on prend aussi cela en compte : on sait qu'on écrit pour le service public, pour une diffusion en *prime time* et pas sur une chaîne cryptée, ça joue aussi sur le type de série qu'on écrit. Pour autant, à aucun moment on n'a dû se censurer ! Nous avons eu des discussions pour la première saison, mais qui touchaient plus à la

¹¹² <http://www.sacd.be/fr/actualites/67-rencontre-avec-les-scenaristes-d-ennemi-public-3>

question du genre, en se demandant comment faire pour mettre en évidence le genre de série qu'on propose. On ne s'est jamais autocensurés dans nos idées en elles-mêmes. Et puis tout de même, on veut toucher le public, amener des choses dont on sait que les téléspectateurs les aiment bien, mais en essayant d'aller un peu plus loin. Là il faut avoir en tête le fait que les téléspectateurs, après des années à voir d'excellentes séries, sont désormais très exigeants. Il faut prendre cette difficulté en compte dans l'écriture. Le polar c'est un genre que les gens aiment regarder à la télévision, et on essaie de faire en sorte que le nôtre soit satisfaisant, agréable à suivre ».

Le statut des scénaristes de séries TV

En Belgique francophone, le métier de scénariste de séries TV est très neuf. Rares étaient les auteurs à vivre de l'écriture il y a 3 ans. Mais les choses changent : et là où l'Association des Scénaristes (ASA) comptait 40 membres (avec un nombre dérisoire de professionnels) il y a 3 ans, l'Association montre une très grande vitalité avec près de 110 membres aujourd'hui, avec une 50aine de scénaristes sous contrat avec une chaîne.

Il faut aussi avouer que les auteurs avaient beaucoup de mal à se faire payer pour leur travail ce qui ne leur permettait pas de vivre et de se professionnaliser. Au cinéma par exemple, le budget alloué au scénario ne dépasse que très rarement les 1%. Aujourd'hui, avec le plafond imposé pour la production et l'enveloppe dédiée à l'écriture par le Fonds des Séries, on arrive à près de 7 % du budget. Il est très clair que cette valorisation a participé au succès des séries et aux développements des talents.

Évolution des méthodes de travail au fil des saisons

Le budget initialement plafonné par le Fonds a été renégocié à la hausse. Il s'agissait d'une question de survie pour la production, car les techniciens qui ont travaillé sur les projets du Fonds sont largement moins bien payés que sur tout autre projet non plafonné... Le budget a donc augmenté... mais timidement, raisonnablement. D'autant qu' *Ennemi Public* a été achetée dans 10 pays à l'heure actuelle : notamment en Scandinavie, en Allemagne, en Espagne, en Pologne, en Australie et en Angleterre. Il y a aussi des préachats qui sont rentrés en ligne de compte et une exigence de qualité et de production value qui n'était peut-être pas aussi forte à l'origine.

Au niveau de l'écriture, peu de choses ont changé entre les deux saisons. Les auteurs ont choisi d'adjoindre à l'équipe une assistante qui prend note lors des réunions et fait des recherches pour l'équipe. La volonté est d'intégrer cette assistante comme auteur pour l'écriture de la saison 3.

La réalisation

- Choix esthétiques

« 520 minutes montées, quatre mois de tournage, une équipe de plusieurs dizaines de personnes. *Ennemi Public*, c'est un travail qui s'organise en fonction, avant tout, du décor, et non de la chronologie de l'histoire. Les équipes sont même parfois dédoublées pour travailler sur deux plateaux en même temps.

L'Ardenne a la côte dans les séries belges, qui assument pleinement leurs racines, et cela fonctionne, puisqu'*Ennemi Public* s'exporte à l'international. Le village de Alle offrait un décor idéal, explique Gilles de Voghel, coréalisateur, co-créateur et coscénariste de la série :

« On fait un mix de plusieurs régions de Belgique pour représenter les Ardennes. Mais c'est vrai qu'ici on a trouvé de vrais villages avec de la pierre ancienne. On voulait un village comme dans un conte, entouré de forêts. Cette forêt est l'un des personnages principaux de notre histoire. Et les plus beaux villages entourés de forêts se trouvent ici. Les plans aériens sont, eux, tournés au-dessus du village de Laforêt »¹¹³.

Choix d'un réalisateur : Ayant une notoriété, reconnue dans le domaine cinématographique ? Changement de réalisateur à chaque saison ?

Voici comment Isabel de La Serna, productrice chez Playtime Films, justifiait le choix des réalisateurs dans le dossier de présentation de la série au moment de son financement en décembre 2014. Elle témoigne d'une grande ambition et aussi de l'envie de prendre des risques... en donnant leur chance à des jeunes :

« L'autre des ingrédients essentiels à la réalisation d'une série de fiction policière de genre, ce sont les réalisateurs qui vont avec ! J'ai déjà eu l'occasion de vous présenter les qualités de Matthieu Frances, un des auteurs, mais aussi showrunner de la série qui tiendra également le rôle de réalisateur. Il est temps maintenant de dévoiler notre deuxième candidat...

Gary Seghers, le réalisateur du très remarqué court-métrage *Intus* mettant en scène Jérémie Rénier (2013) n'a rien laissé au hasard dans ce huis clos claustrophobique : tant la direction photographique que le découpage, les mouvements de caméra variés, la mise en scène et le montage font de ce court une réussite technique et visuelle. Lorsque chez Playtime films nous nous sommes rassemblés autour d'une table afin de choisir ensemble les réalisateurs de la série *Ennemi Public*, on est parti d'une question très simple : qui en Belgique francophone a récemment réalisé quelque chose de différent ? Qui a su combiner avec talent la précision d'une mise en scène et du découpage visuel dans un film de genre ? De façon étrange, on est tous arrivés à la même conclusion : Gary Seghers.

Né à Bruxelles en 1976, Gary Seghers étudie la photographie avant de se diriger vers le cinéma. D'abord monteur pour la télévision nationale, il rencontre Laurent Vieilletoile, avec qui il écrit *Intus*. La rencontre avec Jérémie Renier sera déterminante pour le projet. En avril 2013, le film commence alors une vie de festival dans le monde entier. De Bruxelles à Sao Paulo en passant par l'Italie, la France, la Suisse, les États-Unis, *Intus* reçoit un accueil chaleureux. Deux prix lui sont décernés, le Meilleur film à Rome et le Prix coup de cœur RTBF à Paris. Il a même été sélectionné au festival de Clermont-Ferrand de cette année. Gary Seghers a écrit depuis lors deux courts-métrages et

¹¹³ http://www.vivreici.be/article/detail_sur-le-tournage-d-39-ennemi-public-a-alle?id=149131

commence l'écriture d'un long-métrage.

Vous me direz que le choix d'un jeune réalisateur est pour le moins audacieux étant donné l'ambition de la série *Ennemi Public* et les contraintes de temps et d'efficacité que le plafond budgétaire nous impose à tous. Peut-être est-il nécessaire ici de préciser un point important de notre approche de la production d'*Ennemi Public*.

Vous remarquerez en effet à la lecture du dossier technique du projet que Playtime films a voulu essentiellement s'entourer de jeunes talents de la scène cinématographique et télévisuelle belge francophone actuelle. Jeunes, oui ! Mais aussi volontaires, flexibles, déterminés à donner le meilleur d'eux-mêmes pour mener à bien la réalisation d'un projet pour lequel ils ont déjà tous montré beaucoup d'enthousiasme et d'intérêt. Malgré leur « jeune âge », ils ont le plus souvent prouvé avec quel talent, professionnalisme et précision chacun aimait pratiquer son métier.

Ce « risque » est d'autant plus calculé que Playtime films a souvent travaillé avec la majorité d'entre eux et connaît donc parfaitement quels atouts chacun pourrait apporter à la réalisation d'une série de fiction telle qu'*Ennemi Public*. La plupart d'entre eux ont d'ailleurs déjà travaillé ensemble, souvent même ! D'autres constituent de réelles équipes. Ils connaissent leur façon de travailler, anticipent les besoins et volontés de chacun. Prenons l'exemple de Gary Seghers et Matthieu Frances qui ont tous deux maintes fois travaillé avec Philippe Therasse, le chef opérateur d'*Ennemi Public*. (...) L'équipe de la série *Ennemi Public* est une sorte de fratrie qui s'impatiente déjà de travailler ensemble sur ce projet. (...)

Cette collaboration entre Playtime films et les jeunes « acteurs » du métier a toujours été une philosophie de production en soi. Étant nous-mêmes de jeunes producteurs, nous souhaitons insuffler un regard différent sur la production francophone belge, proposer des nouveaux talents, des nouvelles formes d'écritures et de façons de travailler.

3.2 Italie : Medici - Masters of Florence

MEDICI - MASTERS OF FLORENCE

Synopsis : Florence, XVème siècle. Banquier le plus puissant de la ville, Jean de Médicis (Dustin Hoffman) trouve la mort dans des circonstances douteuses. Ses deux fils, Cosme (Richard Madden) et Laurent (Stuart Martin), prennent sa succession à la tête de l'affaire familiale. Mais pour préserver leur héritage et garder la mainmise sur Florence, ils vont devoir faire face aux familles rivales et à leurs ennemis, au sein de la capitale toscane mais aussi dans les autres grands états italiens. En parallèle, Cosme charge son homme de main, Marco Bello (Guido Caprino), d'enquêter sur la mort de son père...



Articles presse (FR et EN) :

<http://variety.com/2018/artisans/production/netflix-medici-tv-series-1202651265/>

http://www.lemonde.fr/m-actu/article/2016/11/17/en-italie-les-medicis-stars-du-petit-ecran_5032517_4497186.html

<http://series-tv-news.fr/medici-masters-of-florence-le-nouveau-phenomene-de-la-television-italienne/>

<https://vl-media.fr/on-debriefe-medicis-maitres-de-florence-sfr/>

<http://www.toutelatele.com/les-medicis-maitres-de-florence-carton-d-audience-pour-la-serie-de-sfr-play-85995>

<http://variety.com/2018/artisans/global/netflix-medici-tv-series-1202651265/>

| DESCRIPTIF DES FORMATS | |
|--------------------------------------|--|
| Type de narration | Horizontal |
| Genre | Dramatique, historique |
| Type de diffusion | Hebdomadaire |
| PRODUCTION | |
| Budget | 25 M€ |
| FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE | |
| Nombre de saisons | 1 – (2ème en cours) |
| Nombre d'épisodes par saison | 8 |
| Durée des épisodes | 50' |
| Année de tournage | 2015 |
| Lieux de tournage | Italie : Toscane, Latium |
| Langue(s) de tournage | Anglais |
| Format de tournage | NC |
| Date de première diffusion | RAI 1 2016 |
| Co-producteurs | RAI (IT), Lux Vide (IT), Big Light Productions (UK) et Wild Bunch TV (FR) |
| Réalisateur | Sergio Mimica-Gezzan |
| Showrunner | Frank Spotnitz |
| Créateurs | Frank Spotnitz et Nicholas Meyer |
| Image | Vittorio Omodei Zorini |
| Décorateur | Francesco Frigeri |
| Costume | Alessandro Lai |
| Story editor | Giovanni Capetta |
| Montage | Lorenzo Fanfani |
| Casting | Priscilla John et Teresa Razzauti |
| Musique | Paolo Buonvino (générique « Renaissance » interprété par Skin) |
| Diffuseur | RAI1 en Italie (doublé en italien) |
| Distribution DVD et VoD | En langue originale (anglais), à partir du 9 décembre 2016, par Netflix (Etats Unis, Canada, Grand Bretagne, Inde). En France, par SFR (service on demand SFR Play) RAI (VoD : raisplay.it) |
| AUDIENCES DE LA SÉRIE | 6 267 000 / 26,96 % part de marché |

Entretien : Francesco Nardella, directeur adjoint RAI Fiction

Les mécanismes de production d'une série sont :

1. *production interne*. Il y a toujours un producteur indépendant comme partenaire, mais la RAI est impliquée pleinement dans le process de réalisation. Exemples : *La squadra* (RAI Fiction, Grundy Italia, Centre production RAI Naples, 2000-2007, 8 saisons, 221 épisodes) : réalisée dans le centre de production RAI de Naples avec des équipes de tournage, monteurs, responsable costumes, décorateurs, etc. internes. Avec la même formule et dans le même centre de Naples : depuis 1996, *Un posto al sole* (daily drama, Freemantle, RAI Fiction, Centre RAI Naples), *La linea verticale* (2018), *Non uccidere* (Freemantle, RAI Fiction, 2015-en cours) ;

2. *coproductions (avec producteurs indépendants)*. La participation RAI dans une coproduction est au maximum 90 %, le reste est l'apport du producteur (aujourd'hui, grâce au renforcement du mécanisme du *tax crédit*, les producteurs indépendants peuvent investir plus que dans le passé). Un producteur indépendant propose un projet à la RAI. Les propositions arrivent par le biais d'un *formulaire électronique*¹¹⁴. RAI et producteur indépendant investissent ensemble à partir de l'écriture de la série.

3. *préachat*. Dans ce cas, c'est le producteur porteur du projet qui trouve les autres partenaires (nationaux et/ou internationaux), si nécessaire. Par exemple, pour la série *Medici : masters of Florence* (8X50'), c'est la Lux Vide qui a trouvé la Wild Bunch, pour la première saison, et la Big Light Productions pour la deuxième ; pour *L'amie prodigieuse* (8X50'), c'est Fandango et Freemantle qui ont impliqué le partenaire HBO.

Du point de vue du contrôle éditorial et de l'écriture, la RAI est présente dans la même mesure dans tous les trois schémas de production.

La méthode de travail et l'écriture :

Pour les *Medici*, notre partenaire Lux Vide nous a proposé l'américain Frank Spotnitz¹¹⁵ comme *showrunner* de la série. Il est plus que le responsable de l'équipe d'écriture : il est le référent de la production, il est présent dans chaque phase de réalisation, jusqu'à la fin. Pendant la première réunion avec lui, il nous a présenté son idée de développement de la série (*pitch*), et nous a fourni des pré-projets synthétiques sur la base desquels nous avons fait nos considérations préliminaires. Dans cette phase d'étude de la macro-architecture de la série, nous travaillons principalement avec le *showrunner*, notre partenaire producteur et ses structures éditoriales internes. Une fois que nous sommes arrivés au plein partage de ce que nous voulions raconter, la machine américaine classique a été activée : la *writers room*. L'équipe de la *WR* est choisie par le *showrunner*, dont il est responsable. Dans le cas des *Medici*, Spotnitz a

¹¹⁴ <http://www.rai.it/dl/RaiFiction/questionarioNew.html>

¹¹⁵ https://fr.wikipedia.org/wiki/Frank_Spotnitz

basé son équipe à Londres. Depuis Londres, nous recevions les sujets, les développements, les traitements, et enfin les scénarios. À partir de chacun de ces éléments, notre structure éditoriale et celle de la Lux Vide faisaient leurs commentaires et considérations, afin d'arriver à des indications partagées à fournir au *showrunner* et à sa *WR*.

Pour la réalisation de la deuxième saison des *Medici*, dans la *WR* il y a aussi un scénariste italien, Francesco Arlanch, qui avait écrit 2 scénarios de la première série. Maintenant, il est intégré dans la *writers room* avec les autres scénaristes. Les récits sont élaborés en anglais, comme les dialogues, car tout est tourné en anglais. Le *cast* d'acteurs est mixte, il y a des Italiens et d'autres qui viennent de partout. Pour la diffusion en Italie, on fait le doublage en italien, mais pour la diffusion en langue originale il faut que les acteurs italiens parlent un anglais parfait (même si un minimum d'accent italien ne dérange pas trop, vu que l'histoire se développe en Italie).

La méthode de la *writers room* - typiquement américaine - a été adoptée en considération du fait que le *showrunner* est américain. Il est habitué à cette façon de travailler et, comme c'est le *showrunner* qui est responsable du travail des scénaristes, je trouve que c'est important d'adopter sa méthode de gérer cette tâche.

Chez nous, la méthode n'est pas toujours la même. À la RAI nous avons aussi des *writers room*, par exemple pour *Non uccidere*, avec Claudio Corbucci comme responsable de l'équipe. Pour *Don Matteo* et *Un passo dal cielo*, le producteur Lux Vide a mis en place des *writers room*. Pour avoir une *WR* qui soit vraiment efficace, il faut avoir un chef de l'écriture très fort, qui ne doit pas seulement savoir utiliser au mieux ses collaborateurs, mais doit aussi garder toujours à l'esprit le modèle de production de la série. La *WR* travaille surtout sur les lignes horizontales, les sujets.. Quand on discute de chaque épisode, le responsable du groupe d'écriture peut se faire accompagner par le scénariste spécifique qui a travaillé là-dessous.

En effet, à la RAI nous avons une *WR* depuis 21 ans. Il s'agit de l'équipe de *Un posto al sole* (RAI3, daily drama, centre de production de Naples, 1996-en cours). Chaque lundi le chef de l'équipe d'écriture rencontre 3-4 *story editor* et planifie les 5 épisodes. Au fil des années, le dispositif s'est amélioré, a évolué, mais il s'agit du même fonctionnement d'origine. Paolo Terraciano, *showrunner* de cette série, travaille avec un producteur créatif qui est aussi réalisateur, et donc capable de faire le lien entre l'écriture et la réalisation.

Souvent, l'écriture d'un *daily drama* ne rentre pas dans les aspirations des jeunes scénaristes, mais c'est une erreur, car le mécanisme d'écriture de ce genre de produit est très raffiné et efficace (il s'agit de concevoir 250 épisodes par an, c'est énorme).

En amont, un groupe s'occupe de concevoir les histoires, et en aval, un autre groupe s'occupe des dialogues. Les dialoguistes ne sont pas tous concentrés à Naples, mais ils travaillent depuis toute l'Italie. Après, il y a les *script editors* qui s'interfaçent avec les scénaristes pour tout harmoniser. En effet, les scénaristes doivent s'adapter à des

structures très rigides, ils ne peuvent pas inventer ce qu'ils veulent, mais doivent réaliser le meilleur travail possible dans un cadre donné. Dans ce « cadre » il y a le nombre d'acteurs disponibles sur la scène, le planning de production, etc. En d'autres termes, tous les aspects liés au procès productif. Et ça comporte la nécessité de professionnalisme et créativité dans l'écriture. **Donc, un *showrunner* de haut niveau n'est pas seulement un créatif, mais il doit être créatif dans les contraintes du modèle productif avec lequel il doit se confronter. Et c'est celle-là la clé de la formation : apprendre à atteindre un niveau qualitatif maximum dans des limites données : limites d'argent, de temps, de ressources, d'organisation, etc. ou encore d'exactitude historique, comme dans le cas des séries *period*.**

Je crois qu'un jeune scénariste aujourd'hui doit être capable de faire les deux choses : travailler en autonomie, mais aussi s'adapter à un dispositif d'équipe comme la *WR*. Par exemple, Claudio Corbucci, chef du groupe de scénaristes pour des séries très importantes pour nous (vois ci-dessous), est capable d'identifier des jeunes très talentueux, même dans les écoles de cinéma et télévision. Nous pouvons suggérer des noms, bien évidemment, mais nous avons souvent fait confiance à ses recommandations, et ses propositions se sont démontrées très valables. Dans le passé c'était très différent : il n'y avait pas des occasions professionnelles de ce genre pour les jeunes. Les grands scénaristes employaient les jeunes sans leur donner aucune visibilité. Aujourd'hui, les chefs du groupe d'écriture viennent souvent aux rencontres avec nous accompagnés par leurs jeunes scénaristes. La responsabilité finale des résultats reste au chef, mais de cette façon on va nourrir un vivier de jeunes talents et ça c'est très bénéfique pour le développement du secteur.

Un étudiant en écriture doit comprendre que, en fin de compte, dans n'importe quel projet, le plus novateur comme le plus traditionnel, c'est sur le personnage que tout repose, sa personnalité, son parcours, son évolution. S'il n'y a pas cette force, cette empathie, rien ne fonctionne.

Utilisation d'experts

Pour les *Medici*, le producteur effectué de nombreuses vérifications auprès d'experts. Mais les experts ne travaillent pas avec les scénaristes dans la *WR* : ils vérifient en amont et en aval, il y a un dialogue fréquent.

L'élément technique et historique représente bien évidemment une contrainte, mais parfois ça peut être aussi un avantage, car parfois la réalité historique peut être aussi plus forte et originale que l'imagination.

Choix des réalisateurs

Il n'y a pas de règle fixe. Nous utilisons des professionnels renommés, mais aussi des jeunes moins connus. Dans l'identification des réalisateurs, le rôle des producteurs est

crucial : ils peuvent nous suggérer des talents auxquels offrir des opportunités. Nous sommes totalement ouverts aux propositions des producteurs. Si le producteur a sa propre structure éditoriale interne, s'il a cultivé son vivier, sa *factory* de jeunes professionnels, alors il peut nous proposer quelqu'un et le faire débiter sur des projets importants. Par exemple, les deux réalisateurs de la deuxième série de *Medici*¹¹⁶, choisis en plein accord avec le producteur, Lux Vide : à côté de Jon Cassar - très connu pour la série TV thriller *24* - qui réalisera les 4 premiers épisodes, il y a Jan Michelini, qui réalisera les autres 4, et qui s'est fait remarquer pour le bon travail fait dans le cadre de séries comme *Don Matteo* et *Un passo dal cielo*.

Quand la RAI produisait *La squadra* (centre de production RAI de Naples), l'énorme dispositif éditorial et de production qui était en place nous permettait d'essayer avec des nouveaux talents, de mettre en avant les jeunes, grâce aussi au fait que le producteur créatif était lui-même un réalisateur et donc, en cas de problèmes, il pouvait bien gérer la situation.

Par exemple, dans *Don Matteo* - un produit très classique, un succès consolidé qui est arrivé à sa 11^{ème} saison - nous avons pu changer la façon de tourner certains épisodes, nous avons pu prendre des risques avec des réalisateurs différents, tout en introduisant des éléments d'innovation sans désorienter le spectateur. Bien évidemment, dans le cas d'une série nouvelle en 4 épisodes, expérimenter avec des nouveaux réalisateurs, c'est plus difficile et cela pourrait être fatal.

La RAI se sent pleinement responsable pour chaque projet, non seulement en vertu de l'argent qu'elle investit, mais aussi en tant qu'éditeur de service public. Toutefois, dans la relation avec les producteurs indépendants, elle cherche un rapport de partage, de confiance et de dialogue entre pairs. Celle-ci est la seule façon pour faire développer les structures éditoriales et monter en qualité. Je vois de plus en plus une croissance des capacités des producteurs.

¹¹⁶ Qui sont changé par rapport à la première série.

3.3 France : Plus Belle la Vie

PLUS BELLE LA VIE

Synopsis : Feuilleton quotidien qui raconte la vie d'un quartier de Marseille, le Mistral, inspiré du quartier du Panier.



| DESCRIPTIF DES FORMATS | |
|---|---|
| Type de narration | Drame romance comédie |
| Genre | Feuilleton |
| Type de diffusion | Quotidienne |
| PRODUCTION | |
| Budget de production par épisode | 100 000 euros / épisode |
| Durée de tournage par épisode | 1 épisode /jour |
| Nombre de personnes | de 200 à 400 personnes |
| Salaires | Voir Entretien |
| FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE | |
| Nombre de saisons | 14 |
| Nombre d'épisodes par saison | 270 |
| Durée des épisodes | 25 min |
| Année de tournage | Depuis 2004 |
| Lieux de tournage | Marseille |
| Langue(s) de tournage | Français |
| Format de tournage | NC |
| Date de première diffusion des saisons | 30 Août 2004 |
| Producteur | Telfranceserie, Rendez-vous production et France TV |
| Réalisateur | Une quinzaine |
| Scénariste | Une trentaine |
| Showrunner ou équivalent | Pierre Monjanel |
| Diffuseur | France 3 |
| AUDIENCES DE LA SÉRIE | |
| En moyenne 4 à 5 millions de téléspectateurs par jour | |

Entretien avec Christine Coutin : responsable éditoriale à France 3

L'orientation stratégique des chaînes dans le choix de production des séries TV : stratégie de fidélisation

« Il y a presque 16 ans, France 3 a décidé de lancer un feuilleton quotidien pour fidéliser son public et répondre à la télé-réalité des chaînes privées.

La genèse d'un projet

Quand une chaîne décide de préparer un feuilleton quotidien, elle se renseigne et fait faire une étude sur plusieurs feuilletons dans le monde pour en tirer certaines analyses indispensables à la rédaction d'un cahier des charges retranscrit dans **l'appel d'offre** afin que ce feuilleton rentre dans la ligne éditoriale de la chaîne, en l'occurrence France 3, avec un feuilleton se déroulant en région.

Des recherches ont donc été menées sur tout ce qui avait déjà été fait dans le monde entier et notamment en Angleterre, sur des feuilletons qui ont aujourd'hui 40 à 50 ans, en Allemagne, en Italie et en France sur le feuilleton *Cap des pins* que je produisais à l'époque dans les années 1998-2000.

L'appel d'offre est lancé par la chaîne et envoyé aux producteurs qui réfléchissent au concept du feuilleton quotidien. Plus d'une centaine de projets ont été reçus en retour.

Qu'est-ce qu'un feuilleton quotidien ?

Un feuilleton quotidien est différent dans sa conception, sa forme, son minutage, d'un unitaire ou d'une série de 6x52 minutes.

Un feuilleton quotidien, c'est 5 fois 26 minutes par semaine, 5 histoires originales qui feuilletonnent.

Un feuilleton quotidien pour pouvoir être tourné dans une économie de production propose une famille de personnages d'au moins 14 personnages pour pouvoir tourner en « crossboardant », en mélangeant les scènes.

Un projet qui tourne sur un personnage héros n'est pas envisageable puisque c'est une commande énorme de 260 numéros par an et le prix d'un épisode quotidien doit rester dans une fourchette de prix raisonnable d'où l'obligation faite au producteur de rentrer dans une économie de production (le montant total alloué à la série est renseigné dans l'appel d'offre).

Un seul personnage ne peut donc pas être présent dans toutes les scènes, en intérieur, en extérieur et cela exploserait le plan de travail d'où l'obligation d'avoir une famille de personnages constituée d'au moins 14 personnages ce qui était le cas de PBLV et d'autres projets.

Le lieu de tournage est également un critère sélectif. Un des 2 projets était meilleur que PBLV sur la caractérisation des personnages, mais il se passait dans un immeuble avec peu de rebondissements à prévoir et on se trouvait enfermés par le lieu au fil du temps.

Le producteur doit donc déjà penser au concept qui va pouvoir faire vivre ces 14 personnages, dans un lieu qui va permettre de les faire vivre et évoluer sur une longue période. Une partie tournée en décors en Studio et une partie en extérieur. Pour pouvoir tourner sans risque en extérieur, il faut un lieu où le soleil soit garanti.

La ville de Marseille est ressortie assez vite sans que cela soit précisé dans l'appel d'offre.

Qui a choisi ce projet ?

Une fois les **bibles** envoyées, la chaîne, par mon intermédiaire dans un premier temps, fait la sélection des quelque 100 projets. Il est resté 10 projets puis 5 puis ...

Une pré-sélection des projets a donc été faite au niveau de la responsable éditoriale et ensuite au niveau de la direction avec l'aide d'une bible envoyée par les producteurs pour chaque projet.

Qu'est-ce qu'une bible ?

« La bible » est le document que le producteur nous envoie. Elle résume le projet, le décrit, que ce soit sur le plan éditorial ou sur le plan financier.

Dans une bible, le producteur et ses équipes rédigent le concept du feuilleton, comment ils souhaitent le mettre en œuvre avec son économie de production (les décors, les auteurs, les personnages,...) et dans cette bible, il y a une proposition de 10 résumés d'histoire et 5 épisodes dialogués qui correspondent à une semaine de diffusion.

Quelles sont les compétences requises pour la profession d'auteurs de séries TV ?

Sur le plan éditorial, 3 conditions sont à remplir : parler de drame, de comédie et de romance. Les auteurs doivent donc être complets et faire les 3 en même temps.

L'écriture est décomposée.

On tourne en minutage un long métrage par semaine d'une durée de 1h30 de fiction.

Un scénario d'un téléfilm, c'est le résumé de l'histoire, un synopsis, le découpage par séquence (**le séquencier** de cette histoire) et après la **version dialoguée**. Pour un feuilleton quotidien, l'étape « synopsis » n'existe pas.

Les méthodes de travail et l'écriture

Les auteurs nous proposent des arches, c'est-à-dire des intrigues sur le thème du drame, de la romance, de la comédie qu'on valide en amont, nous la chaîne avec les producteurs.

Dès la validation de l'arche, elle est programmée dans le calendrier d'écriture et les auteurs nous envoient chaque semaine 5 séquenciers qui correspondent à une semaine de diffusion.

L'anticipation de l'écriture par rapport au tournage est de 10 semaines et la diffusion a lieu 7 semaines après le tournage.

Les auteurs des arches sont en général aussi les auteurs des séquenciers (environ une dizaine d'auteurs qui se renouvelle régulièrement, car certains travaillent sur d'autres projets également), un directeur de collection qui contrôle tout et fait office de « showrunner », un responsable de la semaine de séquenciers qui travaille à 2 en général et « drive » une équipe de 5 auteurs de séquenciers qui travaillent en équipe sur leur intrigue.

Il y a 3 types d'intrigues dans un même épisode :

- A/ drame
- B/ romance, thèmes de société
- C/ comédie

La chaîne reçoit ces séquenciers chaque semaine, le mercredi, et en retour, rend une note éditoriale tous les lundis (est-ce que cela correspond à l'image de France 3, est-ce qu'il n'y a pas d'erreur de feuilletonnant sur tel personnage, est-ce que les « cliffhangers », les rebondissements de fin de semaine sont les bons, est-ce qu'ils ne vont pas trop loin sur certaines scènes chaudes, drogues, érotisme ?,...). Notre rôle étant de veiller au respect de la ligne éditoriale de la chaîne.

En parallèle de la note de la chaîne reçue le lundi, les producteurs reçoivent celle de la production basée à Marseille concernant la faisabilité des scènes en fonction des moyens, des possibilités de tournage,... ou concernant la demande de rassemblement des scènes de tournage extérieur sur un même jour (demande de rapatriement de scènes) pour rationaliser les coûts.

Le lundi, les auteurs séquenciers passent le flambeau aux dialoguistes avec la note de la chaîne et celle de la production.

Le mardi, la chaîne reçoit le compte-rendu de cette réunion qui précise avoir tenu compte des remarques sur les différents points et les 5 auteurs partent dialoguer leur V1 puisqu'il y a 5 épisodes.

Ils livrent une première version dialoguée (V1) reprise par les chefs dialoguistes qui nous livrent les secondes versions dialoguées (V2), le lundi.

Pour exemple : la chaîne reçoit les séquenceurs de la semaine 23 le mercredi après avoir reçu les versions dialoguées n° 1 (V1) de la semaine 21 et les versions dialoguées n° 2 (V2) de la semaine 19, le lundi.

À la chaîne, dans mon équipe, Stéphane Massard, fait les notes séquenceurs, il a 3 jours pour la faire, et Caroline Ferrier fait la note sur les V1 dialoguées, elle a une semaine pour la rendre.

Il y a une équipe de 15 à 20 auteurs qui travaillent sur PBLV par semaine (10 personnes sur les arches + séquenceurs + 7 dialoguistes environ).

Formation de nouveaux auteurs

Au fil du temps, les équipes changent, tournent, se renouvellent puisque certains auteurs ont, en parallèle, une carrière d'auteur.

Nous formons beaucoup de nouveaux auteurs. Plus sur les séquenceurs que sur les dialogues, car pour les dialogues, il faut de l'expérience, de la maturité, du vécu.

Un séquenceur est le résumé d'un épisode séquence par séquence. C'est la colonne vertébrale d'un épisode sur laquelle s'appuient les dialoguistes pour dialoguer.

Si le séquenceur est mauvais, l'épisode sera mauvais. Il aura beau être très bien dialogué, si la psychologie des personnages et les situations ne tiennent pas la route, l'épisode ne sera pas bon.

Mais il faut que cela vive, ce n'est pas lisse, ce n'est pas mécanique, c'est la vie de 60 personnages, il faut donc savoir dialoguer tout ce petit monde-là, toutes générations confondues.

Le recrutement des dialoguistes

Il est effectué par le producteur.

Pour les séquenceurs, il y a beaucoup de jeunes de la FEMIS ou qui ont fait le Conservatoire d'Écriture.

Pour les dialoguistes, il faut des auteurs déjà confirmés.

Les évolutions du marché à court et moyen terme

Il est en plein boom. De nombreux pays européens diffusent déjà au moins 2 feuillets quotidiens par jour (Allemagne, Angleterre, Italie,...). En France, PBLV sur France 3 n'est plus le seul feuilleton quotidien, TF1 vient de lancer le sien et France 2 va débiter en avril le tournage d'un nouveau feuilleton quotidien pour une diffusion au mois de septembre 2018 avec un cœur de cible un peu plus jeune que PBLV.

Il y a une forte demande de la part des Français pour la série TV française et la fiction marche très très bien en ce moment. Un feuilleton quotidien, ça s'invite dans les familles, pour ne plus les quitter. On s'attache aux personnages.

On a envie de savoir la suite, c'est un rendez-vous fort avec un reflet de la société, ce n'est pas juste du romanesque, etc.... PBLV est un feuilleton citoyen qui peut faire bouger, évoluer la société.

Tous les âges sauf les plus petits regardent PBLV. Il n'y a pas de très jeunes enfants dans la série, car les règles de tournage en la matière sont très strictes en France et inadaptées au rythme de production d'un feuilleton quotidien.

PBLV a 15 ans et pour les sujets dont la réflexion doit être plus approfondie, **les producteurs contactent des spécialistes que les auteurs rencontrent et avec qui ils travaillent.**

Si on développe une arche médicale, on va chercher le spécialiste, idem pour une intrigue policière, etc.

En ce moment, ils travaillent sur le transgenre. J'ai regardé des documentaires à ce sujet et transmis aux auteurs. Ils ont contacté des associations, un des auteurs travaille avec la ligue LGBT. Ceci afin que ce qui sera raconté soit vrai et juste avec le ton, les bons mots et la bonne psychologie.

C'est un sujet qui doit être traité de façon délicate avec beaucoup d'humanité.

Par ailleurs, le producteur doit tenir compte des demandes spécifiques et faire des propositions.

Par exemple, lors des derniers attentats, le producteur a proposé des pistes, des sujets, mais cela a été refusé pour ne pas mettre les équipes en danger.

PBLV ne doit pas être le reflet du Journal Télévisé. Ce n'est pas son propos. Ce qui est traité, c'est l'humain, l'émotion et des histoires au travers des faits de société qui ouvrent l'esprit, qui permettent le débat dans les familles entre les différentes générations, etc...

En revanche, traiter dans PBLV les effets du terrorisme, d'évoquer une victime par exemple et la manière dont elle se « répare » sera plus dans l'ADN du feuilleton.

Les aspects juridiques à considérer concernant l'œuvre de création, l'adaptation, le « remake »

Pas de mesure juridique spécifique sur le contenu, mais la chaîne reste vigilante sur ce qui est diffusé, car c'est avant tout un programme tout public et le CSA veille à la bonne tenue du contenu ainsi que le service juridique de la chaîne qui est consulté en cas de doute.

Des thèmes peuvent être écartés, réajustés ou acceptés si la façon de les traiter correspond à l'environnement juridique.

Le CSA peut être consulté en cas d'interrogations et aussi sur le placement de produits dans la série qui est réglementé.

Un éventuel « remake » est de l'initiative du producteur et non du diffuseur

Aujourd'hui, la chaîne est coproducteur notamment sur les droits dérivés.

Place de la coproduction dans le financement de PBLV et dans la dimension stratégique

Il revient au producteur de gérer cela. Une coproduction existe avec la Belgique et la Suisse et bien entendu avec France Télévisions.

Choix de la langue de la série (doublage ou non, ambition internationale)

Pas de doublage sur une série quotidienne, c'est trop lourd et très franco-français.

Il existe de l'audio description et il n'y a pas d'adaptation de PBLV.

Concernant une adaptation étrangère pour la France

Si c'est une adaptation d'un projet qui n'est pas français, les auteurs français vont le franciser dans le quotidien (ton, langage, ambiance,..) et l'adapter à la société française s'il s'agit d'une fiction de nos jours.

Sur la série *Sam* par exemple, série espagnole, toutes les grandes lignes ont été conservées, mais elle a été francisée pour fidéliser au mieux le public.

Le travail sur le récit / le travail sur le dialogue

Comme évoqué précédemment, il y a 2 équipes, une équipe pour les séquenceurs, une autre équipe pour les dialogues. Chaque épisode correspond à une journée.

Les rapports hiérarchiques et relationnels dans le travail (Cf. doc organisation des équipes).

Par ailleurs, il y a la chaîne et le producteur.

Côté chaîne, il y a la direction des programmes, le directeur de la fiction, le responsable du feuilleton ou série, une équipe qui travaille au quotidien avec des conseillers de programmes qui ont pour charge de contrôler chaque étape d'écriture sans oublier le montage qui doit tout valider au niveau des images (qualité lumière, qualité du jeu, présence acteurs....).

En outre côté chaîne, il y a l'antenne, la promotion du feuilleton avec les bandes-annonces, la direction de la communication qui gère la façon dont on va communiquer PBLV dans la chaîne.

Toute la direction de la chaîne est au service du feuilleton et de ses fictions en général.

Côté producteur, il y a le producteur qui choisit son directeur de collection, c'est-à-dire celui qui a la vision du feuilleton, « le showrunner ».

Le producteur va choisir les auteurs de la bible (4 auteurs pour PBLV).

Ensuite, il choisit un directeur de collection, qui lui aussi va former une équipe d'auteurs autour de lui.

Il y aura l'équipe des auteurs de séquenceurs, et celle des dialogues qui n'écrivent que la version première des dialogues.

Les dialogues seront finalisés par les directeurs d'écriture des dialogues qui relisent les V1 qui deviennent les versions 2 et les versions définitives des dialogues.

Le statut des scénaristes des séries TV

Auteurs et comédiens appartiennent aux statuts des intermittents du spectacle en France.

Évolution sur la méthode de travail au fil des saisons

Elle existe sur le fond par rapport à l'actualité, mais pas sur la forme, car l'organisation est militaire, millimétrée pour pouvoir sortir 5 épisodes par semaine. Il n'y a jamais de période de pause dans le travail durant l'année.

La réalisation

Les choix esthétiques résultent d'un travail en commun entre la chaîne et les producteurs.

14 séquences sont tournées par jour en plateau chaque semaine. Le décor de la place du Mistral est en relief pour être plus près de la vie avec caméra à l'épaule (souhait de la chaîne).

Le tournage en studio se fait avec 3 caméras à l'épaule. Toutes les caméras sont divergées, c'est-à-dire que tout ce qu'on tourne est enregistré et les monteurs font leur choix (en suivant le rapport de la scripte) après, et en ce qui concerne les extérieurs aussi, c'est à l'épaule, mais avec 2 caméras.

Le minutage par jour en plateau est de 20 minutes et de 8 à 10 minutes en extérieur.

Le choix d'un réalisateur

Le réalisateur doit être un « surhomme » ou une « surfemme ». Il est choisi par le producteur et est connu par la chaîne.

Il change toutes les semaines en plateau. (Il tourne toutes les scènes de plateau des 5 épisodes de la semaine).

Les réalisateurs d'extérieurs tournent 2 semaines regroupées (soit les scènes d'extérieur de 10 épisodes = 2x5).

La notoriété du réalisateur n'est pas un facteur déterminant sur un feuilleton quotidien. Il doit, par contre, avoir l'habitude du terrain et être « solide », car le minutage à sortir par semaine est important.

Beaucoup d'assistants-réalisateurs deviennent réalisateurs grâce à PBLV. C'est un terrain de formation PBLV que ce soit pour les auteurs, pour les techniciens, pour les réalisateurs, les comédiens....

C'est le meilleur vivier qui soit pour passer en 1ère ligne, car ils se sont formés sur la série.

Il existe une équipe d'une quinzaine de réalisateurs pour les 52 semaines avec un taux de renouvellement variable ».

3.4 Liban : Wein Kenti

WEIN KENTI

Synopsis : *Ramzi, un homme dans la soixantaine et grand propriétaire terrien épouse une très jeune fille, Nisrine. Ce mariage choque sa famille et personne ne comprend son choix... Son fils et la fiancée de ce dernier essayent par tous les moyens de se débarrasser de la jeune épouse et de la chasser du ranch familial (surtout qu'elle risque de prendre une partie conséquente de l'héritage). S'ensuit une série de péripéties et un drame que l'on essaye de cacher à Ramzi.*



| DESCRIPTIF DES FORMATS | |
|--------------------------------------|--|
| Type de narration | Feuilleton |
| Genre | Drame Social |
| Type de diffusion | 5 fois/semaine du jeudi au lundi pendant le ramadan |
| PRODUCTION | |
| Budget par épisode | 20 000 \$ |
| Durée de tournage par épisode | 1 jour ½ |
| Nombre de personnes | 80 |
| Salaire | Entre 150 \$/épisode a 5000 \$ |
| FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE | |
| Nombre de saisons | 2 |
| Nombre d'épisodes par saison | 30 |
| Durée des épisodes | 45' |
| Année de tournage | 2016 |
| Lieux de tournage | Liban- Beqaa – Beyrouth- Nord Liban- Hazmieh- Sin El Fil- Nahr el Kalb- Arjiss Zghorta |
| Langue(s) de tournage | Arabe |
| Format de tournage | Red |
| Date de première diffusion | 2016 |
| Producteur | Marwa group- Makram El Raiss |
| Coproducteur | LBCI |
| Réalisateur | Samir El Habashy- Kinan El Iskandarani- Yomen El Hamwi |
| Assistant-Réalisateur | Eliana Abi Nakoul |
| Scénariste | Claudia Marchelian |
| Showrunner ou équivalent | Claudia Marchelian |
| Image | Ali Al Tal |
| Décorateur | Elie Azzam |
| Son | Chadi Bou Rizk |
| Costume | Mayada Chakroum |
| Montage | Anas Hajjar |
| Casting | Jessy Francis |

| | |
|--|-------------------------------|
| Etalonnage | Laitch Hachem |
| Laboratoire | Of the walls studios |
| Musique | Carlos Azar- Selim Assaf |
| Diffuseur | LBCI |
| AUDIENCES DE LA SÉRIE | 273 954 téléspectateurs / 7 % |
| <p>Sur les 10 meilleurs programmes d'une station : Wein Kenti saison 2 se situe comme étant la 7ème émission de la LBCI en 2017 avec 13,1 % AMR et 511 715 des viewers.</p> <p>Chez les femmes le feuilleton recueille 14,4 % des AMR et 293 592 des viewers.</p> <p>Chez les hommes 11,7 % des AMR et 218 122 des viewers.</p> <p>Le meilleur épisode de la série a eu 15,5 % des AMR et 604 536 des viewers.</p> <p>La saison 2 a été classée dans le top 100 des programmes les plus regardés de 2017 à la 90^{ème} position.</p> | |

Personnes interviewées :

Michel El Murr le CEO de la MTV (Murr télévision)

Dimitri Khodr le GM de la New TV (Al Jadeed)

Claudia Marchelian (une des plus grande scénaristes libanaises)

Marwan Najjar (scénariste et producteur de séries, il est considéré comme un des meilleurs depuis 40 ans)

Stratégie des chaines

- Chaque chaine a sa propre stratégie, selon la classe sociale de ses téléspectateurs :

Al Jadeed par exemple adapte des histoires à *l'eau de rose* alors que la MTV essaye de changer les habitudes en lançant des séries différentes comme une série policière.

- Généralement le projet naît chez un producteur indépendant ou un scénariste, il vient proposer à la chaine de télévision un projet sur papier synopsis et 1 ou 2 épisodes scénarisés.

- Au sein des télés il y a un panel qui lit les scénarios et décide sur la base de plusieurs critères (qualité, orientation stratégique de la chaine et possibilité de succès) s'ils vont la coproduire et la diffuser.

- Il n'y a pas vraiment de compétence spécifique requise pour la profession d'auteur de série TV pour l'instant..., beaucoup de scénaristes sont des journalistes de formation.

- C'est là où le bât blesse, les directeurs de chaines veulent une meilleure qualité dans l'écriture des scénarios, car ils se retrouvent souvent coincés dans leur programmation n'ayant rien de prêt sous la main, alors qu'il n'y a pas de projet de qualité sur le marché.

Les directeurs de chaîne que nous avons rencontrés se plaignent du manque de culture des scénaristes présents sur le marché.

- Toutes les séries produites au Liban sont faites en coproduction avec une chaîne de télé qui sera le diffuseur.
- Les séries produites sur place sont en arabe et elles ont des ambitions panarabes pour l'instant et non internationales.

Les méthodes de travail et d'écriture

- Aucun scénariste sur place ne travaille avec une bible
- Le cahier des charges est proposé par le producteur, le scénariste et le diffuseur
- Généralement, le travail de l'écriture se fait individuellement. Certains scénaristes écrivent à plusieurs, mais ils sont rares et ne l'avouent pas réellement.
- Quand ils adaptent une série étrangère ou un livre, ils s'assurent que les caractéristiques de l'œuvre sont adaptées au pays (que ce soit la famille, la religion ou même la région) et ils s'assurent surtout du fait que tous les éléments contenus dans le scénario passeront la censure.
- Claudia Marchelion a donné un exemple tiré d'une telenovela qu'elle adaptait, le personnage secondaire étant un curé qui court les filles.... Le personnage est devenu instituteur, car un curé Casanova ne passerait pas bien au Liban.
- Le même scénariste travaille sur le récit et les dialogues en même temps, et c'est lui-même qui fait ses recherches concernant le contexte, soit au moyen d'outils classiques comme internet, encyclopédie etc. soit en appelant quelques personnes spécialisées de l'époque etc.
- Le scénariste rend compte de son travail uniquement au producteur et coproducteur et généralement ils débattent des changements, à part si ce dernier est un junior.
- Il n'y a pas à proprement parler de statut des scénaristes au Liban puisqu'ils sont trop peu nombreux pour avoir un syndicat, ils travaillent comme intermittents du spectacle et souvent ils ne sont pas indemnisés si un projet tombe à l'eau.
- D'après les scénaristes les méthodes de travail n'ont pas vraiment évolué ces 15 dernières années, les sujets eux par contre se sont modernisés et maintenant ils peuvent parler ouvertement des homosexuels, des transsexuels, de viols etc....

3.5 Tunisie : Lilet Chak

LILET CHAK

Synopsis : *Lilet Chak* de Majdi Smiri (Happy Ness) signe le grand retour de Dorra Zarouk et de Najib Belkadhi sur le petit écran tunisien. Le scénario écrit par Dorra Fazaa (Maktoub 3 et Layem) se présente comme un drame familial. L'histoire tourne au tour du couple Hager et Yahiya (interprété par Najib Belkadhi et Dorra Zarrouk) et le premier épisode donne déjà le ton quand Yahiya découvre que son fils n'est pas réellement le sien. En mettant en avant le côté humain et la quête identitaire, *Lilet Chak* promet d'être un feuilleton qui colle parfaitement à la réalité tunisienne.



| DESCRIPTIF DES FORMATS | |
|--|---|
| Type de narration | Feuilleton avec continuité narrative |
| Genre | Drame Social |
| Type de diffusion | Quotidienne pendant la première semaine du ramadan |
| PRODUCTION | |
| Budget de production par épisode | 75 000 DT HT |
| Durée de tournage par épisode | 3 jours |
| Nombre de personnes | 48 |
| Salaire | Max 2 500 DT et 250 DT par semaine |
| FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE | |
| Nombre de saisons | 1 |
| Nombre d'épisodes par saison | 16 |
| Durée des épisodes | 37' |
| Année de tournage | 2015 |
| Lieux de tournage | Tunis |
| Langue(s) de tournage | Arable : dialecte Tunisien |
| Date de première diffusion des saisons | Juillet 2015 |
| Producteur | Majdi Smiri (Underground). |
| Réalisateur | Majdi Smiri (Underground). |
| Assistant Réalisateur | Jamil Najjar |
| Scénariste | Dorra Fazaa |
| Showrunner ou équivalent | - |
| Directeur de production | Kais Maied et Hassen Hosni |
| Image | Karim Chalghoum |
| Son | Wassim Trabelsi + Anas Saadi |
| Montage | Farouk Cherif + Noureddine B Salem |
| Étalonnage | Anas Saadi |
| Casting | Dorra Zarouk + Nejb Belkadhi+ Souhir Amara+ Mouna Noureddine+ Lassaad Jamoussi + Maram Ben Aziza+ Wajdi Cherif+ Racha + Ab B Issa |
| Musique | Yassine Aziz |
| Diffuseur | Attassiaa TV |

AUDIENCES DE LA SÉRIE

LILET CHAK : classé premier feuilleton du mois de Ramadan 2015 selon une enquête réalisée par la première Radio locale : *Mosaïque FR*.

Genèse du projet

Le scénario de *Lilet Chak* a été proposé à la chaîne par Majdi Smiri qui est à la fois réalisateur et producteur (Underground Production). Son idée de départ a ensuite été travaillée par la scénariste Dorra Fazaa, puis, ils ont travaillé ensemble sur les épisodes à quatre mains.

La production a tourné une séquence pilote, proposée à Attassia TV, qui l'a validé et commandé la série de 16 épisodes.

"Pour Lilet Chak , le point de départ était une idée du producteur Majdi Smiri très jeune, très sympathique et très ambitieux, avec qui j'ai eu le plaisir de travailler, il m'a donc appelé avec l'idée d'un homme qui a découvert que son fils n'était en fait pas le sien, c'était en 2013, on a l'a fini en 2014 et il a été annulé faute de contrat, après un petit travail de réécriture la version définitive est donc parue en 2015".¹¹⁷

¹¹⁷ www.femmesmaghrebines.com/

3.6 Maroc : Sir Al Marjane

SIR AL MARJANE

Synopsis : Housna et Nadia, deux institutrices citadines, arrivent dans un village de pêcheurs. Elles découvrent que les habitants de ce petit patelin subissent, dans le silence, le pouvoir d'un trafiquant de corail et de drogue : les hommes, les femmes et mêmes les enfants, obligés de troquer les cours et les séances joviales de la récréation contre de longues journées de travail pénible dans les salières du tyran. L'arrivée des institutrices va changer le quotidien de ce petit patelin. Elles vont contribuer à libérer les villageois des filets du « Poulpe », le braconnier marin au passé lourd.

www.2m.ma

RAMADAN SUR 2M
Nora SKALLI • Samia AKARIOU • Saadia LADIB
Malika EL OMARI • Amine ENNAJI

سر المرجان

Deux femmes pour délivrer un village

Deux institutrices s'installent dans un village de pêcheurs et découvrent les villageois pris dans les filets d'un tyran qui les exploite pour son trafic de corail. Hommes, femmes et enfants subissent en silence la dictature du Poulpe. Housna et Nadia vont tout faire pour libérer les villageois de cette tyrannie. Une série pleine de suspense vous donne rendez-vous sur 2M.

Chaque jour à 21h15

2M Nous rassemble

| DESCRIPTIF DES FORMATS | |
|--|---|
| Genre | Drame social |
| Type de diffusion | Quotidienne |
| PRODUCTION | |
| Budget de production par épisode | 390.000 dhs |
| Durée de tournage par épisode | Entre 2 et 3 jours |
| Nombre de personnes | Équipe de tournage d'env. 50 personnes par saison. 10 en post-production |
| FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE | |
| Nombre de saisons | 2 |
| Nombre d'épisodes par saison | 30 |
| Durée des épisodes | 30 minutes |
| Année de tournage | 2016, 2017 |
| Lieux de tournage | Assilah, Tanger et région, Larache, Fnidek |
| Langue(s) de tournage | Arabe dialectal marocain |
| Format de tournage | HD |
| Date de première diffusion des saisons | Ramadan 2016 |
| Producteur | Nabil Ayouch |
| Producteur exécutif | Amine Benjelloun |
| Réalisateurs | Chaouki Elofir |
| Assistant-réalisateur | Amine Elouadni |
| Scénaristes | Samia Akarriou, Nora Skalli, Rafika Benmimoun |
| Showrunner ou équivalent | Samia Akarriou, Nora Skalli, Rafika Benmimoun, Chaouki Elofir, Amine Benjelloun |
| Assistant de production | José Gérel |
| Image | Rafika Benmimoun, Itaf Benjelloun |
| Décorateur | Adil Charetete puis Karim Ronda |
| Son | Aida Diouri |
| Costume | Yassir Hamani, Safaa Baraka |
| Montage | Adil Mawadyi puis Mustafa Laatita |
| Étalonnage | Ali n' Productions |
| Laboratoire | Amine Elouadi |
| Casting | Farid Ouameur |
| Diffuseur | 2M |

AUDIENCES DE LA SÉRIE

| Épisodes | Date de diffusion | Télespectateurs | Parts de marché |
|-----------------|--------------------------|------------------------|------------------------|
| Saison 1 | 07/06/2016 | 4 080 900,00 | 50,8% |
| | 08/06/2016 | 4 434 000,00 | 52,9% |
| | 09/06/2016 | 4 947 200,00 | 55,8% |
| | 10/06/2016 | 5 315 800,00 | 54,8% |
| | 11/06/2016 | 4 751 200,00 | 52,8% |
| | 12/06/2016 | 5 454 100,00 | 56,9% |
| | 13/06/2016 | 5 355 100,00 | 57% |
| | 14/06/2016 | 5 717 500,00 | 63% |
| | 15/06/2016 | 5 870 200,00 | 56,7% |
| | 16/06/2016 | 5 925 200,00 | 62% |
| | 17/06/2016 | 5 758 700,00 | 56,6% |
| | 18/06/2016 | 5 014 900,00 | 58,7% |
| | 19/06/2016 | 5 179 700,00 | 55,1% |
| | 20/06/2016 | 5 482 600,00 | 61% |
| | 21/06/2016 | 4 852 600,00 | 56,7% |
| | 22/06/2016 | 5 147 800,00 | 56,6% |
| | 23/06/2016 | 5 580 800,00 | 62,2% |
| | 24/06/2016 | 5 735 500,00 | 63,2% |
| | 25/06/2016 | 5 242 100,00 | 56,2% |
| | 26/06/2016 | 5 007 600,00 | 57,2% |
| | 27/06/2016 | 5 273 800,00 | 57,7% |
| | 28/06/2016 | 5 275 300,00 | 58,4% |
| | 29/06/2016 | 5 179 800,00 | 60,4% |
| | 30/06/2016 | 4 984 000,00 | 53,8% |
| | 01/07/2016 | 5 051 000,00 | 54,4% |
| | 02/07/2016 | 4 910 500,00 | 57,8% |
| | 03/07/2016 | 5 695 400,00 | 59,9% |
| | 04/07/2016 | 5 536 400,00 | 57,7% |
| | 05/07/2016 | 4 967 000,00 | 54,9% |
| | 06/07/2016 | 3 430 400,00 | 47,4% |

| Épisodes | Date de diffusion | Télespectateurs | Parts de marché |
|-----------------|--------------------------|------------------------|------------------------|
| Saison 2 | 27/05/2017 | 6 446,30 | 56,3% |
| | 28/05/2017 | 6 191,70 | 55,7% |
| | 29/05/2017 | 6 102,20 | 55,8% |
| | 30/05/2017 | 6 026,50 | 54,4% |
| | 31/05/2017 | 6 413,60 | 57,6% |
| | 01/06/2017 | 6 185,20 | 56,1% |
| | 02/06/2017 | 5 891,50 | 53,6% |
| | 03/06/2017 | 6 394,80 | 56,6% |
| | 04/06/2017 | 6 237,60 | 51,1% |
| | 05/06/2017 | 6 749,30 | 55,7% |
| | 06/06/2017 | 5 968,40 | 48,5% |
| | 07/06/2017 | 7 065,60 | 54,2% |
| | 08/06/2017 | 7 171,00 | 58,4% |
| | 09/06/2017 | 6 296,80 | 50% |
| | 10/06/2017 | 6 989,00 | 57,2% |
| | 11/06/2017 | 6 863,10 | 57,4% |
| | 12/06/2017 | 6 664,20 | 56,5% |
| | 13/06/2017 | 6 784,50 | 52,8% |
| | 14/06/2017 | 6 717,20 | 50,2% |
| | 15/06/2017 | 6 834,10 | 52,4% |
| | 16/06/2017 | 6 249,60 | 51,4% |
| | 17/06/2017 | 5 905,40 | 52,7% |
| | 18/06/2017 | 5 757,20 | 50% |
| | 19/06/2017 | 6 533,60 | 55,4% |
| | 20/06/2017 | 7 092,90 | 58,8% |
| 21/06/2017 | 6 933,90 | 62,9% | |
| 22/06/2017 | 6 715,10 | 54,2% | |
| 23/06/2017 | 7 208,10 | 58,4% | |
| 24/06/2017 | 5 957,70 | 50,4% | |
| 25/06/2017 | 5 875,60 | 50,3% | |

INFORMATION SUR LES MÉTHODES DE TRAVAIL SPÉCIFIQUES À LA CRÉATION

Interview à Amine Benjelloun, producteur exécutif et équivalent showrunners

Les méthodes de travail et l'écriture

○ **Le cahier de charges en vue de la rédaction d'une bible : qui le propose ?**

Idée proposée par la troupe Takoon composée de Samia Akarriou, Nora Skalli et Rafika Benmimoun.

La bible : écriture en équipe ? Présence d'un showrunner ou équivalent ?

Bible de la première saison écrite par le trio cité plus haut, bible de la saison 2 écrite par Samia et Nora.

Il n'y a pas à proprement parler un showrunner tel qu'on l'entend aux USA.

Nous sommes 5 à avoir occupé cette fonction. Les trois auteures, Chaouki le réalisateur et moi-même.

Quand le projet a été accepté par la chaîne, nous avons développé à 5 la série. Fait un travail de repérages qui a reconfiguré l'écriture de la série (prévue initialement pour être tournée dans un petit village de pêcheurs et tournée in fine à Asilah), accompagné de près les 3 auteures dans tout le process d'écriture.

La plupart des décisions artistiques (casting, choix de décor, univers, costumes) étaient prises conjointement à 5 pendant la prépa.

Sur le tournage, Samia et Nora ont, en plus de leur rôle de comédiennes, assumé une fonction de coach tandis que Rafika a assumé la direction artistique.

Le suivi de tous les travaux de postproduction a été essentiellement assuré par le réalisateur et moi-même. Là encore, les auteures étaient associées aux décisions majeures.

Qui sont les auteurs et quel est leur profil :

La troupe Takoon donc. Toutes 3 issues de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique.

Comédiennes de renom pour deux d'entre elles. Rafika étant scénographe de formation.

Femmes de théâtre. Connues pour leur pièce Lalla Mennana qu'elles ont écrite, mise en scène et interprétée.

Travail sur le récit / travail sur les dialogues

L'écriture des épisodes se faisait en 2 étapes : les séquenciers, écrits souvent en atelier à 3 et validés par moi-même. Puis les continuités dialoguées écrites par Samia et Nora, chacune ayant écrit 15 épisodes.

Présence de documentalistes ou experts ?

Les auteures ont fait un travail de recherche poussé avant chaque saison. Avant même d'écrire la bible de la première saison, elles se sont rendues auprès des pêcheurs de corail dans le nord du Maroc et ont passé du temps avec eux.

Elles ont également consulté des membres de l'éducation nationale sur toutes les questions liées à l'école, etc.

Quels étaient les rapports hiérarchiques et les relations dans le travail

Au niveau artistique expliqué plus haut.

Par rapport à la chaîne : envoi des séquenciers et des continuités dialoguées au fur et à mesure de leur écriture et prise en compte, dans la mesure du possible et de l'intérêt de la série, des remarques du comité de lecture de la chaîne.

Le statut des scénaristes de séries TV

Dans l'absolu ? Vaste question qui nécessiterait un questionnaire à part entière.

Évolution des méthodes de travail au fil des saisons

La méthode a été sensiblement la même dans les 2 saisons. Avec une personne en moins, Rafika Benmimoun partie sous d'autres cieux.

A noter une différence substantielle de temps d'écriture et de préparation entre les 2 saisons (pour schématiser, la première saison a pris une année de travail complète, la seconde 8 mois) qui explique une légère baisse de qualité en saison 2.

C'est un sentiment personnel que l'on a aussi ressenti au niveau des audiences (même si les audiences de la saison 2 restent excellentes).

La réalisation

○ Choix esthétiques

Chaouki a eu le talent de saisir avec une grande acuité l'univers dans lequel les auteures voulaient nous transporter et a très vite su se montrer indispensable dans la réflexion de la série.

Et il a eu aussi l'intelligence de comprendre le rôle qu'allaient jouer les auteures tout au long de la série et de leur laisser un espace d'expression artistique majeur.

Le succès de cette série tient, au-delà de son excellente idée de départ, dans la cohésion et le travail réellement collectif et partagé entre scénaristes, réalisateur et producteur, notamment dans le développement et la fabrication de la première saison.

- **Choix d'un réalisateur**

Ayant une notoriété, reconnue dans le domaine cinématographique ?

Changement de réalisateur à chaque saison ?

Il n'a jamais été question ici de changer le réalisateur parce que Chaouki, intégré en amont du projet, a été un pilier de cette série.

TABLE DES MATIÈRES

| | | |
|----------|--|-----------|
| 1 | LE MARCHÉ DES SÉRIES | 2 |
| 1.1 | QU'EST-CE QU'UNE SÉRIE ? | 4 |
| 1.2 | L'OFFRE DE SÉRIES | 5 |
| 1.2.1 | L'ESSOR DES PLATEFORMES SUR LE MARCHÉ DES SÉRIES | 5 |
| 1.2.2 | LA SÉRIE DANS LES PROGRAMMES DE FICTION | 8 |
| 1.2.3 | L'OFFRE DE SÉRIES EN FRANCE | 9 |
| 1.2.4 | L'OFFRE DE SÉRIES EN ITALIE | 11 |
| 1.2.5 | L'OFFRE DE SÉRIES EN BELGIQUE | 13 |
| 1.2.6 | L'OFFRE DE SÉRIES DES PAYS ARABIQUE | 14 |
| 1.2.7 | LES SÉRIES LIBANAISES | 16 |
| 1.2.8 | LES BUDGETS DES SÉRIES | 17 |
| 1.3 | L'AUDIENCE DES SÉRIES TV | 20 |
| 1.3.1 | L'AUDIENCE DES SÉRIES EN FRANCE | 22 |
| 1.3.2 | L'AUDIENCE DES SÉRIES EN BELGIQUE | 23 |
| 1.3.3 | L'AUDIENCE DES SÉRIES AU LIBAN | 23 |
| 1.3.4 | L'AUDIENCE DES SÉRIES EN ITALIE | 24 |
| 1.3.5 | LES AUDIENCES DES SÉRIES AU MAROC | 24 |
| 1.3.6 | LES AUDIENCES DES SÉRIES PAR TRANCHE D'ÂGE | 25 |
| 1.3.7 | LES AUDIENCES LOCALES A L'INTERNATIONAL | 25 |
| 1.4 | LES FORMATIONS, FESTIVALS ET DISPOSITIFS DEDIES AUX SÉRIES | 28 |
| 1.4.1 | LES FORMATIONS | 28 |
| 1.4.2 | LES FESTIVALS DEDIES AUX SÉRIES | 30 |
| 1.4.3 | LES DISPOSITIFS AUTOUR DES SÉRIES | 31 |
| | CONCLUSION PREMIERE PARTIE | 33 |
| 2 | LES METHODES DE TRAVAIL | 35 |
| 2.1 | L'INDUSTRIALISATION DE LA PRODUCTION | 35 |
| 2.2 | LA NECESSITE D'UNE ECRITURE CONTINUE | 36 |
| 2.3 | LE ROLE DU SHOWRUNNER | 37 |
| 2.4 | LES FORMES NARRATIVES SOUS L'INFLUENCE DES CONTRAINTES D'EDITION | 39 |
| 2.5 | L'ECRITURE COLLECTIVE | 42 |
| 2.6 | LES DOCUMENTS D'ECRITURE | 43 |
| | CONCLUSION DEUXIEME PARTIE | 46 |
| | CONCLUSION GENERALE | 49 |
| 3 | ANNEXE : LES ETUDES DE CAS | 50 |
| 3.1 | BELGIQUE FRANCOPHONE : ENNEMI PUBLIC | 51 |
| 3.2 | ITALIE : MEDICI - MASTERS OF FLORENCE | 66 |
| 3.3 | FRANCE : PLUS BELLE LA VIE | 72 |
| 3.4 | LIBAN : WEIN KENTI | 82 |
| 3.5 | TUNISIE : LILET CHAK | 86 |
| 3.6 | MAROC : SIR AL MARJANE | 89 |

TABLE DES TABLEAUX

| | |
|---|----|
| TABLEAU 1 : NOMBRE DE SERIES ORIGINALES COMMANDEES AUX ÉTATS-UNIS..... | 7 |
| TABLEAU 2 : PART DE LA FICTION ET DES SERIES DANS LES PROGRAMMES DE FICTION EN % ... | 8 |
| TABLEAU 3 : LE NOMBRE DE SERIES PRODUITES PAR PAYS EN 2016 /2017..... | 9 |
| TABLEAU 4 : COMMANDES DES PRINCIPALES CHAINES DE TELEVISION EN FRANCE DANS LES PROGRAMMES DE FICTION EN 2016..... | 10 |
| TABLEAU 5 : COUT MOYEN PAR EPISODES PAR PAYS EN 2017 | 18 |
| TABLEAU 6 : COUT DES SERIES PAR EPISODES..... | 18 |
| TABLEAU 7 : LES SCENARISTES PAR PAYS..... | 19 |
| TABLEAU 8 : ORIGINE DES PROGRAMMES DE FICTIONS DANS LES PROGRAMMES EN % DE 2007 A 2013..... | 21 |
| TABLEAU 9 : AUDIENCE DE LA FICTION EN PREMIERE PARTIE DE SOIREE PAR CHAINE EN % | 22 |

TABLE DES FIGURES

| | |
|--|----|
| FIGURE 1 : REPARTITION DES 100 MEILLEURES AUDIENCES SELON LA NATIONALITE (%) | 10 |
| FIGURE 2 : REPARTITION DES AUDIENCES PAR CHAINES ET NATIONALITES (%) | 11 |
| FIGURE 3 : BUDGET COMPARATIF ENTRE PROGRAMMES AUDIOVISUELS AU MAROC 2017..... | 15 |
| FIGURE 4 : NOMBRE DE FICTIONS FRANÇAISES ET AMERICAINES DANS LES 100 MEILLEURES AUDIENCES (EN %) | 22 |
| FIGURE 5 : LES AUDIENCES DES SERIES PAR TRANCHES D'AGE..... | 25 |

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

Benassi Stéphane, *Séries et feuilletons T.V., Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège : Éditions du CÉFAL, 2000.

Colonna Vincent, *L'art des séries télé, l'adieu à la morale* vol. 2, Paris : Édition Brochet, 2004.

Deroide Ioanis, *Dominer le monde — Les séries historiques anglo-saxonnes*, Paris : Edition Vendemiaire, 2017.

Dickason Renée, *La Société britannique à travers ses fictions télévisuelles : le cas des soap operas et des sitcoms*, Paris : Ellipses, 2005.

Esquenazi Jean-Pierre, *Les séries télévisées, l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010.

Esquenazi Jean-Pierre, *La mythologie des séries*, Paris : Edition Le Cavalier Bleu, 2009.

Esquenazi Jean-Pierre, *Les séries télévisées*, Grenoble : Édition L'Harmattan, 2014.

Esquenazi Jean-Pierre, *Mythologie Des Séries Télé*, Mytho!, Paris : Le Cavalier Bleu Editions, 2009.

Jost François, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme*, Paris : Edition Brochet, 2011.

Mottet Jean, *Série télévisée et espace domestique. La télévision, la maison et le monde*, Paris : L'Harmattan, 2005.

Rollet Cyrille, *Physiologie d'un sitcom américain : Voyage au cœur de Growing Pains*, Paris : L'Harmattan, 2006 :

Sepulchre Sarah, *Décoder Les Séries Télévisées*, Infocom, Bruxelles : De Boeck Université, 2011.

Serisier Pierre, *L'Empire de la Mélancolie — l'univers des séries scandinaves*, Paris : Edition Vendemiaire, 2017.

Ziemmack Pierre, *Exception française : de Vidocq au Bureau des Légendes, 60 ans de séries*, Paris : Edition Vendemiaire, 2017.

Articles

Achemchame, Julien, « Entre ombres et lumières : les figures de policiers en eaux troubles, symboles d'une Amérique en perte de repères (*The Wire, The Shield, Dexter*) », *TV/Series*, 1 | 2012

Baroni, Raphaël, « Intrigues et personnages des séries évolutives : quand l'improvisation devient une vertu », *Télévision*, 2016, 31–48

Baroni, Raphaël, and François Jost, « Repenser le récit avec les séries télévisées », *Télévision*, 2016, 9–12

Berton, Mireille, « Flash-back, trauma et répétition narrative dans les séries américaines contemporaines », *Télévision*, 2016, 173–89

Boisvert, Stéfany, « La promotion des séries télévisées en tant que « films » : l'influence du cinéma sur les stratégies promotionnelles de l'industrie télévisuelle américaine », *Télévision*, 2014, 79–94

Boudon, Héloïse, « Les enjeux des supports transmédia dérivés des séries télévisées' », *Télévision*, 2014, 47–60

Chambat-Houillon, Marie-France, « Quand l'histoire est bouleversée par des contraintes externes », *Sociétés & Représentations*, 2015, 119–38

Combes, Clément, « Du rendez-vous télé » au binge watching : typologie des pratiques de visionnage de séries télé à l'ère numérique », *Études de communication*, 2015, 97–114

Deroide, Ioanis, « Les séries historiques entre la fiction et le réel : quand les scénaristes rivalisent avec les historiens », *TV/Series*, 1 | 2012

Donnat, Olivier et Dominique Pasquier, « Présentation. Une sériphilie à la française », *Réseaux*, 2011, 9–19

Dubois, François-Ronan, Mathieu de Wasseige, « Séries télé us : l'idéologie prime time », *Questions de communication*, 2015, 376–78

Entretien réalisé par François Jost, Bernard Papin, « Rencontre avec Frédéric Krivine », *Télévision* 2017/1, n° 8, 185-213

Entretien réalisé par Vincent Casanova et al., « Comment s'écrit une série. Entretien avec Sarah Treem », *Vacarme* 2010/2 (N° 51), 52-56

Esquenazi, Jean-Pierre, « Histoires sans fin des séries télévisées », *Sociétés & Représentations*, 2015, 93–102

Esquenazi, Jean-Pierre, « Machines sérielles et montages du temps », *Télévision*, 2016, 145–62

Favard, Florent, « La série est un récit (improvisé) : l'articulation de l'intrigue à long

terme et la notion de « mythologie »' », *Télévision*, 2016, 49–64

Gai, Frédéric, « *The X-Files*, allégorie de la condition postmoderne du monde », *TV/Series*, 1 | 2012

Goudmand, Anaïs, « Oh my God ! They've killed... ! » Le récit sériel entre autonomie et hétéronomie : conséquences du départ non planifié des acteurs », *Télévision*, 2016, 65–83

Jost, François, « Repenser le futur avec les séries. Essai de narratologie comparée », *Télévision*, 2016, 13–29

Jullier, Laurent, et Laborde, Barbara, « This is the end, Personnages portés disparus et micro-clôtures du récit dans *Grey's Anatomy* », *Sociétés & Représentations*, 2015, 103–18

Kernec'H, Yannick, « Lost ou le récit dans (presque) tous ses états », *Télévision*, 2016, 131–44

Legagneur, Marine, « Importations, transpositions, adaptation dans le feuilleton quotidien *Plus belle la vie* », *TV/Series*, 2 | 2012

Nguyen, Céline, Marianne Chouteau, Eric Triquet et Catherine Bruguière, « La perspective narrative dans les séries « Cop and Lab ». Quelles contributions aux représentations du monde scientifique et technique ? », *TV/Series*, 1 | 2012

Papin, Bernard, « Quand la fiction télévisuelle s'affranchit de l'Histoire : dénouements, détournements ludiques et contraintes médiatiques », *Sociétés & Représentations*, 2015, 139–49

Périneau-Lorenzo, Sylvie, « Sérialités brèves : nouvelle écriture du récit ou nouveau format de genre ?' », *Télévision*, 2016, 115–29

Perticoz, Lucien, et Dessinges, Catherine, « Du télé-spectateur au télé-visionneur. Les séries télévisées face aux mutations des consommations audiovisuelles », *Études de communication*, 2015, 115–30

Philippe, Gaëlle, « Remake en séries : la réécriture du feuilleton », *Sociétés & Représentations*, 2015, 79–92

Raats, T.; Evens, T. & Ruelens, S. « Sustaining local audiovisual ecosystems. Analysis of financing and production of domestic TV fiction in small media markets », *Journal of Popular Television*, 4 (1), 129-147, 2016

Rochant, Éric, « Naissance d'un showrunner français ou l'art de produire des séries TV », *Le journal de l'école de Paris du management*, 2017, 21–27

Verdier, Benoît, « Le discours homilétique comme dispositif de narration », *Télévision*, 2016, 101–13

Rapports, Études

« Bilan 2016 » CNC, 2017.

« La production audiovisuelle aidée en 2016 », CNC, Avril 2017.

« La diffusion des fictions à la télévision », CNC, 2016.

« L'évolution de la production des séries américaines », CSA, 2016.

« Performance de la fiction en Europe en 2016 », CSA, Juin 2017.

« TV Production Fiction in The European Union », Observatoire Européen de l'Audiovisuel, 2018.

Bilan cinématographique 2017, Centre du Cinéma Marocain (CCM).

Scripted Series Report – Edition 2017. Eurodata WordWide 2018.

TAM Lebanon 2016 Results, Audience TV Liban.

« TV audience market share in France - daily and prime time (2005-2016) », Observatoire Européen de l'Audiovisuel.

« The origin of TV content in VOD catalogues - 2017 Edition », Observatoire Européen de l'Audiovisuel.

« La fiction sur les chaînes de télévision en Europe, 2006-2013 » — Observatoire Européen de l'Audiovisuel, 2015.

« Fictions nationales au petit écran, Étude sur la performance locale et internationale des séries dramatiques dans neuf petits marchés télévisuels » Fonds des médias du Canada 2016.

« Communiqué de presse hebdomadaire — Chiffres clés d'audience TV », Marocmétrie.

Documentaire

Hollywood, le règne des séries, Loïc Prigent. Olivier Joyard. Agat films & Cie : ARTE France, 2005 (DVD).

Showrunners, série documentaire d'Anthony Dubé et Virginia Vosgimorukian (Fr., 2011-2013, 18 × 29 min).

Article journalistique (seuls les articles cités dans l'étude sont répertoriés)

« Cinéma et séries : quand le récit construit la demande », *The Conversation*, 2 avril 2018

<https://theconversation.com/cinema-et-series-quand-le-recit-construit-la-demande-93927>

« Depuis 2000, l'irrésistible expansion des séries TV », *Le temps*, 29 décembre 2015

<https://www.letemps.ch/culture/2000-lirresistible-expansion-series-tv>

« Les séries francophones doivent passer à la vitesse supérieure », *L'Echo*, 18 août 2017

<https://www.lecho.be/culture/cinema/les-series-francophones-doivent-passer-a-la-vitesse-superieure/9923954.html>

« « Le Bureau des Légendes », la série française la plus exportée », *Les échos*, 10 septembre 2016

<https://www.lesechos.fr/10/09/2016/lesechos.fr/0211263031936--le-bureau-des-legendes---la-serie-francaise-la-plus-exportee.htm>

« La France exporte en séries », *France Inter*, 9 septembre 2017

<https://www.franceinter.fr/societe/la-france-exporte-en-series>

« La France n'a jamais réfléchi à la spécificité de la création des séries », *Le Monde*, 14 octobre 2017

https://www.lemonde.fr/televvisions-radio/article/2017/10/14/la-france-n-a-jamais-reflechi-a-la-specificite-de-la-creation-des-series_5200860_1655027.html#uR8oLzWyx2KvehLJ.99

« Avec ses « créations originales », Canal+ veut rivaliser avec les meilleurs », *Le Monde*, 11 mai 2014

http://www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2014/05/11/avec-ses-creations-originales-canal-veut-rivaliser-avec-les-meilleurs_4414914_3236.html#f78GkZXqq48eBPqz.99

L'ÉTUDE PRÉLIMINAIRE /

L'étude vise à présenter le marché des séries en Europe et dans la zone méditerranéenne et à en comprendre la dimension, le fonctionnement, les caractéristiques, dynamiques principales et les méthodes de travail.

Il s'agit d'une analyse utile à la compréhension de ce secteur en pleine croissance et des compétences professionnelles requises par ce marché du travail, dans la perspective de la mise en place de la formation FIEST.

Structurée en 2 sections :

1. **Un éclairage macro-économique** de l'offre et de la consommation des séries à l'international à partir de données secondaires et primaires récoltées pour chacun des pays.

2. **Les méthodes de travail**, avec des études de cas identifiées et réalisées par les partenaires du projet.

FIEST
Formation
Internationale
à l'Écriture de Séries TV

www.fiest-formation.com

CONTACTS

Micol PANCALDI
Guillaume ORTIOU-CAMPION

info@fiest-formation.com
+39 06 33 17 39 18
Via Cadlolo, 90
00136 Rome - Italie