

**Deuxième Rencontre CNC-SACD Cycle 2009/2010
16 février 2009**

Les nouvelles écritures pour la télévision

Modérateur :

PASCAL FONTANILLE, auteur et producteur, Merlin Productions

Intervenants :

BRIGITTE BEMOL, JULIEN SIMONET et BERTRAND MARZEC, auteurs (*Les invincibles*, Arte) ;
FREDERIC KRIVINE, auteur, co-producteur BENJAMIN DUPAS et SYLVIE CHANTEUX, auteurs (*Un village français*, France 3) ;
PATRICK GRANDPERRET, auteur-réalisateur, et ALAIN GUESNIER, producteur et éditeur, créateur de la collection *Suite Noire*, (*Suite noire*, France 2) ;
MARC HERPOUX, auteur (*Pigalle la nuit*, Canal +).

Compte rendu :

ANNE MURAT

Introduction de la Rencontre

« Bienvenue à cette deuxième rencontre CNC-SACD du cycle 2009-2010. Les rencontres sont organisées depuis quatre ans dans l'objectif d'informer et d'accompagner les jeunes auteurs à travers le témoignage et la transmission de l'expérience d'intervenants professionnels. Le thème de la présente rencontre s'attache à explorer les nouvelles formes d'écriture pour la télévision par le biais du récit d'auteurs, de réalisateurs et de producteurs ici présents ». Ainsi Anne Cochard, directrice de la création, des territoires et des publics, ouvre-t-elle le débat, non sans avoir rappelé au préalable les dispositifs de soutien au court métrage, au documentaire de création et à l'écriture dont se charge sa Direction, dispositifs relayés par le Bureau d'Accueil des Auteurs en la personne d'Anne Tudoret .

Pascal Fontanille, modérateur de la rencontre, donne la parole à l'équipe du *Village français*.

Un village français

Pascal Fontanille : *Il s'agit ici d'écriture, de création à plusieurs mains. Quelles sont les initiatives qui mènent à l'écriture d'un scénario en atelier ? Comment s'est constituée l'équipe du Village français ?*

Frédéric Krivine, chef de file de l'atelier : « D'abord, je tiens à préciser que ce sont souvent les circonstances qui président à l'écriture collective. Je n'ai pas un goût particulier pour l'écriture à plusieurs, mais ce sont les conditions de production et de volume qui incitent un auteur à partager son travail ou son point de vue. Personnellement, je ne pense pas que le fait d'écrire à plusieurs mains soit la panacée ou la solution idéale.

Le *Village français* est une série de 12 épisodes par an, c'est un format un peu délicat. Pour la première saison, il serait possible de l'écrire à deux en travaillant à l'ancienne, toutefois, dans une logique de pérennité de la série, en termes de nombre de saisons, d'épisodes et de continuité, l'atelier s'impose.

Pour le *Village français*, les conditions ont fait que l'atelier d'écriture a été monté très tôt en raison d'accélération dans le processus de production de la série, empressement qui, avec du recul, paraît moins évident si l'on considère la cadence de tournage réelle !

De fait, l'atelier s'est monté alors qu'aucun langage commun sur les épisodes n'existait entre les scénaristes - ce qui selon moi est une erreur - mais c'est ainsi que cela s'est trouvé. De mon point de vue, on ne doit commencer à travailler ensemble en atelier, s'il s'agit d'un atelier délibératif, qu'une fois que la forme a été dégagée. En effet, l'enjeu d'une série, c'est d'abord un point de vue, or on n'établit pas un point de vue précis en mutualisant tout... Au contraire, on risque de faire de l'« eau tiède » !

Nous avons donc développé les 6 premiers épisodes en atelier. A vrai dire, j'ai été seul sur le projet pendant un an et demi - deux ans, puis des discussions se sont tenues pour écrire synopsis, séquenceurs et différentes versions du scénario des premiers épisodes en atelier. »

Pascal Fontanille : *Pourquoi le fait de travailler à plusieurs donnerait-il de « l'eau tiède » ? J'ai l'impression au contraire que ça peut porter l'eau à ébullition ! Quelle est ton expérience sur ce point ?*

Frédéric Krivine : « En matière d'écriture, de création audiovisuelle, le risque est inhérent au point de vue des uns et des autres. Il y a des choses qui se discutent... et d'autres pas. Il est possible de discuter sur la manière de faire passer une idée, de la manière la plus efficace d'introduire tel ou tel personnage, de sortir de telle ou telle situation... Mais si l'on veut débattre du comportement amoureux des hommes et des femmes... la discussion est impossible. Personne ne sera jamais d'accord ! Le fait d'essayer de croiser des points de vue, des sensibilités d'auteurs, de les moyenner, de les peser, d'en débattre, mon expérience personnelle m'a prouvé qu'il y avait un risque d'eau tiède. Le risque de céder une part des partis-pris pour des questions de rapports de force. Ainsi, le travail que je recherche en atelier consiste d'abord à définir un langage commun. Définir le fonctionnement de la série, des rapports entre personnages au gré des épisodes, éventuellement aborder des considérations techniques et financières, etc. Avant toute chose, avant d'écrire à plusieurs, il faut se mettre d'accord sur un parti-pris : un nombre de décors, de séquences, etc. Il est nécessaire de déterminer notre envie d'écrire ensemble pour réussir un grand nombre d'épisodes en fonction de ce parti-pris de départ. Certains d'entre nous ont déjà fait cette expérience d'eau tiède. »

Pascal Fontanille : *Dans un atelier, ou dans une autre forme de co-écriture entre auteurs, tu suggères qu'il y ait un « auteur référent » ? Ce n'est pas une démocratie : à un moment donné, quelqu'un doit trancher et décider ?*

Frédéric Krivine : « C'est une réalité aussi. Je pense que l'autogestion n'est pas l'amie des ateliers d'écriture. Une série à prétention d'auteurs relève d'un ou plusieurs partis-pris. La mutualisation a des limites. Quand l'atelier fonctionne, j'estime qu'il faut que quelqu'un tranche, et ce, pour une bonne raison : le parti-pris de la productivité. Quand vous faites s'asseoir des auteurs autour d'une table pour discuter... ils discutent. C'est un vrai problème ! Surtout quand on les paye ! »

Pascal Fontanille : *Je pense qu'une œuvre demande effectivement de déterminer un point de vue au départ, mais je voudrais demander aux auteurs qui travaillent avec toi de réagir. Comment avez-vous réussi à vous faire votre place ?*

Benjamin Dupas : « C'est une adhésion. Je suis dans l'atelier depuis plus de 3 ans, ce qui veut dire que, d'une manière ou d'une autre, je trouve ma place et je me sens compatible avec le

système instauré par Frédéric Krivine et dirigé par lui. Mais j'ai déjà participé à d'autres ateliers plus « démocratiques », ce qui me permet de faire des comparaisons. Je pense que le fait qu'il y ait un auteur référent, que l'atelier soit hiérarchisé, qu'il y ait une source, un point de vue, c'est en fin de compte meilleur pour la série. Sur un plan personnel, j'ai également l'impression d'apprendre. De plus, je sais ce que j'apporte, par exemple, dans la définition des personnages au départ, dans l'impulsion d'un style et d'une vision des rapports.

Nous avons tous en tête les créateurs des séries américaines, les *shows runners* dont nous pouvons citer les noms et dont nous connaissons les rôles, notamment celui de l'auteur initiateur, par exemple : « les séries de David E. Kelley... ». La notion d'auteur référent me semble normale et acceptable en tant qu'auteur.

Sur la tiédeur de l'eau, sur la température... Nous en avons tous fait l'expérience : lorsque l'on travaille à deux, parfois les personnages naissent tous seuls et il nous semble les connaître. D'autres fois, il est très difficile de les faire exister. *A fortiori*, à 6 ou 7 scénaristes, ce peut être mission impossible. »

Sylvie Chanteux : « Pour ma part, je suis arrivée sur l'épisode 7. Je crois que l'atelier existait depuis un an avant mon arrivée... il y a eu un changement de scénaristes, Brigitte [Bémol] et moi étions les nouvelles recrues. J'avais auparavant participé à l'atelier de *Plus belle la vie*, un atelier très particulier, très codifié, sans aucun rapport.

Ma première difficulté a été de comprendre ce que voulait Frédéric Krivine. En effet, je suis arrivée dans un groupe d'auteurs qui se connaissaient déjà et qui avaient passé plus d'un an à discuter des personnages, de l'histoire, de l'esprit de la série... Entre eux, c'était évident. Mais pour un nouvel arrivant, il faut tout apprendre, se familiariser avec les personnages, la méthode de travail. C'est chronophage et déconcertant.

En règle générale, quelle que soit la question dont on débat dans l'atelier - même à 4 - on n'arrive jamais à un consensus, il y a toujours une personne en désaccord. À propos de la nécessité de compter sur un *show runner* ou une vision, si l'on veut une série qui n'est pas formatée, c'est effectivement indispensable. Je ne dis pas que c'est chose facile pour les auteurs de l'atelier, mais il est essentiel d'accepter que quelqu'un (en l'occurrence Frédéric Krivine) tranche. Nous n'allons pas voter à main levée... ou compter le nombre de voix « qui pensent que... ». Il s'agit d'adopter le parti-pris de départ, c'est-à-dire la place du chef de file. Frédéric a dès le départ défini quelle vision de la société de l'époque il voulait faire passer dans la série ainsi que les thèmes à aborder. À nous de nous y adapter. Il est vrai qu'il faut être assez souple dans ce processus. Une fois qu'on est d'accord sur « l'ADN » de la série, chacun essaie d'apporter sa pierre à l'édifice, ses propositions, ses idées... Et ça fonctionne plutôt pas mal. »

Alain Guesnier : *Combien l'atelier compte-t-il de scénaristes ? Quel est votre rythme de travail ?*

Frédéric Krivine : « Dans l'ensemble, c'est le bordel... par rapport à un atelier comme celui de *Plus belle la vie* que l'on pourrait qualifier de série quotidienne, où les impératifs de production, l'organisation des tâches, la taylorisation des plannings, tout est verrouillé.

Pour le *Village français*, nous déterminons un planning de production et d'écriture avec des dates de rendu à chaque début de saison. Mais dans les faits, cela ne se passe jamais comme prévu... avec un retard inévitable ! S'ensuivent des phases délibératives. Six scénaristes et moi-même nous réunissons 2 ou 3 fois par semaine. Ce sont des réunions avec *post-it*, *paperboards* etc. lors desquelles l'on établit le déroulement des histoires et les rebondissements, en les classant par personnage. Il y a donc alternance de périodes où les auteurs écrivent seuls puis des périodes où l'on se retrouve pour délibérer. Nous lisons tout ce qui a été écrit, en discutons, et le processus recommence. C'est le rythme habituel jusqu'au séquenceur inclus.

Une fois que le séquencier est écrit et validé, le groupe se restreint. Tous les auteurs ne dialoguent pas, donc tous n'interviennent pas. On continue le même système mais plus on avance au stade des dialogues, moins c'est délibératif. De fait, nous disposons de temps de réunion moindre pour débattre de la matière qui s'élabore.

Pourquoi est-ce le bordel ? La difficulté d'écrire une série feuilletonnante tient en deux options.

Première option, faire en sorte que les auteurs travaillent en parallèle sur un bloc de 6 épisodes à livrer en un ou deux mois. Cela suppose qu'avant d'écrire, tous s'étaient mis d'accord sur l'ensemble des éléments en jeu : les options narratives, les rebondissements de l'histoire, le style, le détail des personnages, leurs réactions, etc. De mon expérience personnelle, lorsque l'on passe du séquencier à la continuité dialoguée, il y a 10 à 20% du contenu qui change systématiquement, des éléments qui vont bouger et qui sont imprévisibles dans le langage commun de l'atelier. Ainsi, quand on travaille sur l'épisode 1, on doit compter sur un changement de 10-15% qui se retrouve de manière exponentielle d'étape en étape. Le risque est fort. Si l'on n'a pas verrouillé l'écriture par un langage commun au stade de séquenceurs très rigides, et que l'on s'interdit de changer des événements, alors on ne bouge plus rien pour ne pas remettre en question l'équilibre du système... On s'oriente vers une façon de raconter l'histoire, d'écrire des caractères ou de faire évoluer le récit de manière figée, on devra alors probablement accepter d'énormes invraisemblances pour arriver à gérer le récit. Cela étant, le planning est fait de façon que la livraison des continuités dialoguées ne permette plus de réécriture sensible. Avantage : cela permet d'écrire vite. Avec ce système, on arrive à diffuser en *prime time* 12 épisodes de 52 minutes écrits sur 7-8 mois. On ne parlera pas de la qualité de la série... C'est subjectif...

Seconde option (celle du *Village français*) : travailler les différents séquenceurs de manière décalée mais en reprenant le feuilletonnant, en repassant la matière et le style de chaque épisode au crible. C'est uniquement lorsque l'on est satisfait du premier que l'on écrit la version définitive du deuxième. Le parti-pris est beaucoup plus net : il permet de maximiser le potentiel du feuilletonnant, mais c'est un artisanat... et un entonnoir. On ne peut pas produire très rapidement, il suffit d'un coup de déprime... d'une carie dentaire !... On est dans une relative fragilité.

Quand je dis « c'est le bordel », je veux dire par exemple que lorsqu'on travaille sur une série de 12 épisodes, les auteurs travaillent sur les épisodes 7 et 8 alors que je suis en train de faire des modifications sur les versions du 4 et du 5, qui entraînent des changements sur les épisodes suivants... Malgré tout, les auteurs ne peuvent pas attendre que moi j'ai terminé... Nous communiquons au mieux. En fin de compte, ça ne se passe pas trop mal mais on se situe dans un fonctionnement relativement instable où des auteurs avancent autant qu'ils peuvent sans avoir une visibilité parfaite de ce qu'ils font. C'est le prix à payer pour avoir un parti-pris tenu. »

Benjamin Dupas : « Au départ, c'est une chance de travailler sur cette série dans la mesure où les créateurs, en particulier, Emmanuel Daucé le producteur et Frédéric Krivine l'auteur, veulent la meilleure qualité possible et tâchent de s'en donner les moyens. Je pense que tout le monde essaie d'écrire le mieux possible, mais la question est : **comment dans l'écriture trouve-t-on ce cercle vertueux pour arriver à ce résultat, ce mieux possible ? Et en particulier, quand on est plusieurs, comment le résultat peut être idéalement supérieur à la somme des parties ? En somme, comment l'émulsion se fait-elle ? »**

Il enchaîne : « On voit bien que parfois ça fonctionne, et parfois c'est beaucoup plus difficile. Un exemple : Dans les périodes où les échéances sont très serrées, il y a un effet entonnoir et le seul auteur qui est dépositaire de la note de base à coup sûr c'est Frédéric Krivine. S'il est concentré sur une partie sur le point d'être tournée, tandis que nous sommes sur la partie

suivante, il n'y a pas de certitudes quant à ce qui va subsister de notre travail. Frédéric peut ne pas avoir sa pleine concentration sur les épisodes sur lesquels nous travaillons... La question porte sur le travail simultané sur plusieurs épisodes, sur le rapport entre exigences de qualité et délais de livraison... Comment y arrive-t-on ? Avec quel nombre d'auteurs, quelle hiérarchie, quelle structure peut-on garder permettant un cercle vertueux ? À quel moment cela se brise et on en vient à se dire : « Je suis seul dans mon coin, le créateur de la série n'est plus là, qu'est-ce que je dois faire ? Est-ce qu'il va être d'accord ou est-ce que ça va coûter trop cher ? Les décors vont-ils être compatibles ? » etc. etc. C'est une question assez représentative du *Village français*, sachant qu'en général, on ne s'en sort pas si mal ! »

Frédéric Krivine: « On peut évoquer le modèle américain : ils ont ce problème-là en permanence d'autant qu'ils écrivent 18 ou 22 épisodes par an... Cependant chez eux, il n'y a jamais une seule personne qui supervise tout. Ce sont des professionnels qui ont travaillé sur suffisamment de séries à plusieurs pendant assez longtemps pour pouvoir éclater les tâches dont actuellement je m'occupe. Disons donc que ce n'est pas la même personne qui finalise les dialogues, qui gère la direction d'écriture, qui négocie les rapports entre l'écriture et la production, etc. Là-bas, ce sont plusieurs métiers de personnes qui ont l'habitude de travailler ensemble et qui le font bien. Cela fonctionne parce qu'ils ont un langage commun, ils ont l'habitude de le faire depuis longtemps, avec un concept, des métiers, des outils (cf. les logiciels d'écriture de séquençier et de scénario). Ils y ont des modèles d'écriture « industriels » plus rôdés, quels que soient la série et son volume. Même pour des séries labélisées « auteur » telles *Mad Men* ou *Les Experts*. Ce genre de fonctionnement permet de faire de la daube ou de la qualité... C'est une question d'industrialisation du parti-pris. La réponse est donc qu'il faut élargir l'entonnoir ! »

Pascal Fontanille : ***Qui arbitre les dernières décisions sur un texte du Village français ? Est-ce toi en concertation avec le producteur ? Est-ce le producteur seul ou toi seul ? Comment fonctionnez-vous ? Y a-t-il un duo dès le départ ou qui s'est construit ? Dans la dernière ligne droite avant le premier jour de tournage, qu'est-ce qui se passe ?***

Frédéric Krivine : « C'est un trio, dès le départ. La cellule est constituée par Emmanuel Daucé, producteur de la société Tetramedia qui a eu l'idée initiale d'une série sur la guerre, Philippe Triboit, réalisateur, et moi-même. Avec Philippe Triboit, nous avons constitué une SARL pour nous greffer sur le projet et être coproducteurs délégués de la série. Concrètement, nous sommes administrativement coproducteurs : Emmanuel assume la production globale (gestion du risque, réunion des intervenants...), Philippe assure la direction artistique et tout ce qui touche à la mise en scène (même dans les épisodes qu'il ne réalise pas), enfin moi, qui m'occupe du récit, des scénarios et du suivi au montage. Toutes les décisions sont virtuellement prises par le trio. Dans l'atelier, lorsque l'on a rendu les textes, les deux premiers lecteurs sont le producteur et le réalisateur, ainsi que Philippe - si ça n'est pas lui qui réalise. De nouvelles discussions ont lieu avec la chaîne, le client, partenaire bienveillant. »

Pascal Fontanille : ***Ce qui est intéressant dans cette expérience, c'est qu'elle prouve que l'on peut faire travailler ensemble un scénariste, un metteur en scène et un producteur.***

« Ca s'est déjà produit ! Il y a des expériences ratées et d'autres réussies. Le fait d'être coproducteur signifie que le pouvoir artistique, en cas de conflit, se déplace malgré tout vers les auteurs. Mais en 4 ans, nous n'avons jamais eu de conflit ! Simplement, *de facto*, le rapport de force est différent. » souligne Frédéric Krivine.

Question du public : ***A quel moment la chaîne intervient-elle en lecture sur les textes ? A quel stade : séquenceur, V1 ?***

Frédéric Krivine : « Ils interviennent absolument à tous les stades du développement de la série ! En prenant un exemple général, dans le système français, admettons que France 3 mette 85% du financement, s'y rajoute un apport du CNC et puis des bricoles... Quelqu'un qui met 85% du financement d'un film a matière à s'exprimer n'est-ce pas ?

Ils ont tendance a priori à vouloir être consultés à chaque stade, synopsis, séquenceur, V1, V2 etc. Ainsi, la question qui préoccupe tous les gens de notre métier est que, plus il y a de stades, plus il y a de risques de castration ou de réduction. La multiplicité des stades est synonyme de remaniement infini et d'épuisement lors de réunions. En fin de compte, la question n'est pas « combien de fois ils interviennent ? », mais s'il y a rapport de confiance ou pas. En confiance, tout se passe bien quels que soient le nombre de stades. »

Question du public : ***Comment choisissez-vous les auteurs avec lesquels vous travaillez ? Combien d'auteurs avez-vous rencontrés ?***

Frédéric Krivine : « Je suis absolument contre les tests d'écriture, donc, je choisis mes collaborateurs par cooptation notamment. On se rencontre, on discute de leur parcours.

Il y a deux critères. Un critère technique : est-ce que l'auteur maîtrise le format de série 52 minutes, - ça n'est pas indispensable mais ça joue malgré tout -, et le deuxième critère : la relation personnelle. Ai-je envie de travailler avec cette personne ? J'ai rencontré moins de 2 auteurs pour chaque poste. »

Sylvie Chanteux : « Je connaissais pour ma part Benjamin Dupas qui faisait partie de l'Atelier, avec qui j'écrivais par ailleurs. J'ai rencontré Frédéric Krivine au moment où il cherchait des auteurs. Dans mon souvenir, j'ai lu les 3 premiers textes du projet puis on en a discuté librement : j'ai dit ce que j'en pensais, et Frédéric a su ainsi ce que je ressentais de la série. »

Benjamin Dupas : « De même dans mon cas. Le contact est passé par Séverine Jacquet ici présente, une des fondatrices de l'atelier, et par le producteur Emmanuel que je connaissais... Je dirais que c'était une sorte d'entretien d'embauche. »

Brigitte Bémol : « Je suis arrivée sur le *Village français* un peu avant Sylvie, alors qu'il y avait encore des discussions sur la mise en place et la mise en forme de la saison 1. Ensuite j'ai participé à l'atelier d'écriture de la saison 2. Je me chargeais de l'épisode 11... et je peux dire que j'ai pris le train en marche avec violence ! Il y avait des décalages, des changements permanents. Je devais réécrire, réécrire, réécrire... C'était l'épisode du bizuth !

A propos de mon recrutement, étant comédienne à la base, j'avais rencontré Frédéric sur un tournage. Par la suite, je me suis mise à l'écriture et nous avons écrit ensemble. Il m'a demandé si j'étais intéressée par le *Village français* alors que, quasiment au même moment, je commençais à travailler sur *Les Invincibles*. J'ai donc moi aussi fait une analyse critique de la saison 1 suite à laquelle j'ai intégré l'atelier. »

Pascal Fontanille : ***Vous venez d'évoquer une question qui est intrinsèque à l'écriture : la réécriture. Pourriez-vous nous en parler ? Un processus dont on sait comment il commence mais pas nécessairement quand il s'arrête ?***

Marc Herpoux : « Je suis d'accord avec ce qu'a expliqué Frédéric Krivine, la réécriture se fait sur plusieurs stades : le synopsis, la réécriture du synopsis qui amène le traitement, puis tout dépend du nombre d'étapes avant d'arriver à la continuité dialoguée. Personnellement, je

préfère qu'il y ait peu d'étapes : je pars du synopsis, traitement et continuité dialoguée. Je n'affecte pas particulièrement le séquencier : je trouve que c'est un objet plutôt froid. Le traitement est plus proche d'un objet un peu littéraire, qui peut devenir un scénario, il reste encore « chaud ». La continuité dialoguée, c'est le scénario : c'est véritablement le film à venir. Le séquencier est un peu entre les deux, d'où mon faible intérêt.

Entre chaque phase, il y a une évolution inévitable. Il est impossible de rester bloqué sur l'idée que le traitement va devenir un scénario tel quel, c'est une faute ! Chaque étape amène une sensibilité, une sorte de réalité, de vérité de l'écriture ; on commence à rentrer dans les personnages... Ce qui semble évident au stade d'un synopsis où le personnage est esquissé, une fois que l'on rentre dans la matière, il devient évident que certaines choses ne fonctionnent pas, ne collent pas, sont abstraites. Mais si on commence à modifier tel ou tel mouvement, tout bouge. Cela m'est arrivé sur *Les Oubliées* et sur *Pigalle*. La réécriture est constante.

Quand arrive-t-on à une version définitive ? Il arrive un moment où se croisent satisfaction personnelle et... *deadline* ! Il me semble qu'un danger dans la production française (peut-être aussi aux Etats-Unis ?), c'est de consacrer beaucoup de temps à des réécritures sur les premiers épisodes, alors que plus on se rapproche des échéances de rendu, moins il y a de réécriture sur les derniers épisodes. En tous cas, c'est ce que j'ai ressenti sur *Pigalle*, je pense que l'épisode 8 méritait encore de la réécriture ! Mais ça n'a pas été possible. »

Pascal Fontanille : *Une question à Frédéric Krivine et Marc Herpoux, avez-vous pu intervenir au montage ?*

Frédéric Krivine : « Nous sommes co-producteurs donc censés arbitrer et en cas de désaccord artistique important nous pouvons avoir le dernier mot. A l'évidence, nous sommes très présents au montage. Non pas de bout en bout, mais dès qu'il y a une première continuité montée, nous suivons le montage de très près. »

Marc Herpoux : « Dans mon côté, c'est différent. J'ai pu intervenir dans la mesure où j'ai une relation privilégiée avec Hervé Hadmar le réalisateur ; nous formons un duo ! C'est un cas particulier, non généralisable : il y a une véritable relation de confiance, il est heureux que je sois la première personne à voir le premier montage. Je lui donne mon avis, il écoute. Il sait cependant qu'il n'y aura pas de polémique, c'est lui qui a le dernier mot sur la question artistique. »

Les Invincibles

Pascal Fontanille : *D'ou vous est venue l'idée d'adapter un concept québécois ? Est-ce de votre propre initiative ou avez-vous été contactés ?*

Bertrand Marzec : « L'idée ne vient pas de nous mais de la société de production Making Prod, qui avait découvert la série en allant au Québec. Ils l'avaient trouvée formidable et voulaient l'adapter en France. Ils ont fait le tour des chaînes pour savoir qui pouvait être intéressé et ont rapidement eu de bons contacts avec Arte. Ils ont alors fait le tour des équipes d'auteurs avec lesquels ils étaient en contact à ce moment-là afin de déterminer qui serait plus à même de mener cette adaptation. C'est nous qui avons été retenus. On était déjà en contact avec eux parce qu'on leur avait déjà proposé des idées dont certaines avaient été optionnées. On est allés les voir pour discuter de ces projets-là, et de l'éventualité de les développer. Et puis un jour, ils nous ont contactés à leur tour pour nous parler de leur projet, nous demander dans

quelle mesure nous serions intéressés ; là, on a regardé les DVD dans un temps record, on a trouvé ça super et on s'est dit qu'il fallait qu'on le fasse. On a proposé une adaptation. »

Pascal Fontanille : ***Au départ, vous étiez deux ou trois ?***

Julien Simonet : « Au début, nous étions trois. Nous travaillions ensemble avec Bertrand et Alexandre Castagnetti, co-réalisateur de la série avec Pierric Gantelmi d'Ille, en partenariat avec Making Prod. Très vite, il est apparu que nous devions travailler en atelier, et qu'il nous manquait une touche féminine parce que c'est une série qui parle des garçons... et des filles ! Donc nous avons rencontré et recruté, disons « débauché » Brigitte qui travaillait à l'époque pour le *Village français*, et qui avait tourné pour Alexandre dans *L'Incruste*, son premier long métrage. Nous avons accroché tout de suite, Brigitte a intégré l'équipe seulement trois semaines après le démarrage. »

Brigitte Bémol : « Cette série est un travail d'adaptation mais nous avons une manière un peu particulière de procéder. On peut considérer que le fait d'avoir pour point de départ une série préexistante et de qualité est un matelas confortable, mais les problèmes de reconstruction, de réécriture se sont posés exactement comme pour une série inédite. Nous fonctionnons de manière très démocratique, en équipe à 3 ou 4 : on vote, on tire au sort, on joue les parties de scénarios à écrire au poker ! On a une méthode très différente de celle du *Village français*.

Tous les auteurs écrivent et jouent dans le projet, et tous ont accès au montage... Bref, on a pu avoir un certain contrôle artistique ! C'est une expérience rarissime surtout qu'il s'agit d'un produit de commande. Comme le disaient Bertrand et Julien, nous avons été recrutés par la production pour proposer un projet d'adaptation d'une série existante. Et en fin de compte, nous avons mis en place un processus créatif (Alexandre se positionnant comme réalisateur, moi comme comédienne) qui impliquait un contrôle jusqu'au bout. De même pour la musique, nous avons des options musicales dès l'écriture, options qui ont de grandes implications artistiques dans le projet.

Dans le projet initial des *Invincibles*, il y avait « l'âme » de la série québécoise existante, je crois que notre projet d'adaptation a été retenu parce que nous avons la même âme... Une âme qui s'est transmise du projet québécois au projet français, auquel nous avons apporté notre touche personnelle.

Il en va de même pour les saisons suivantes (nous avons écrit la saison 2 et travaillons sur la saison 3) : l'écriture se fait en parallèle d'autres projets en développement, mais je crois que nous n'avons pas ce problème d'« eau tiède ». C'est peut-être un cas unique, en tous cas, il faut trouver un binôme ou un trio avec une âme, une sensibilité complémentaire, harmonieuse. Sans cette harmonie, il serait impossible d'écrire en atelier, parce que, comme le soulignait Frédéric Krivine, il faut savoir avant tout ce que l'on raconte. L'adaptation n'y fait pas exception, à nous de définir ce que NOUS voulons raconter. Sinon, ça n'est qu'une pâle copie du projet existant. Dans notre trio, on a un point de vue très particulier qui nous permet d'aller dans la même direction. Sinon, c'est impossible, c'est une perte d'énergie. Mais je pense que l'écriture à plusieurs est possible sans forcément aboutir à quelque chose de médiocre. »

Pascal Fontanille : ***Quelles sont les différences entre la version québécoise et la version française ?***

Bertrand Marzec : « Il n'y a pas une énorme différence entre la version québécoise et la version française. Il y a une différence de base structurelle, à savoir que la version québécoise est constituée de 12 épisodes de 44 minutes alors que le format français est de 8 épisodes de 52 minutes. A l'évidence, cela a impliqué une véritable restructuration : refonte des épisodes, des *storylines*, des personnages, etc. Il y a des pans de l'histoire qui disparaissent, ayant dû

couper certaines scènes, et d'autres qui ont été créés afin que l'histoire puisse fonctionner dans un format différent. Le tout en adaptant les dialogues à la « sauce » française !

Brigitte Bémol : « Nous avons européenisé le concept ! Les québécois sont au carrefour des cultures françaises et anglo-saxonnes : ils privilégient un comique de situation très fort au détriment parfois d'une cohérence psychologique. C'était l'une des choses que l'on voulait corriger. Nous souhaitons axer notre récit sur la cohérence psychologique des personnages, nous avons donc été amenés à réinjecter des enjeux, à réécrire complètement des pans d'histoires, en déplaçant tout mais en retrouvant les mêmes carrefours ! On raconte la même histoire, partant du même point A pour arriver au même point B, avec des croisements communs mais qui ne sont plus positionnés aux mêmes endroits. Même si l'on repose sur une série existante (ce qui nous permet de savoir si une scène fonctionne ou pas), dès lors que le rapport psychologique entre les personnages ou que l'intensité du conflit change, il est nécessaire de réécrire les dialogues et de verrouiller des enjeux psychologiques plus forts. Et il faut savoir retomber sur ses pattes et faire tenir le tout dans un nombre de scènes et de décors défini. L'adaptation est un exercice assez particulier !

Pour revenir à notre méthode, nous écrivons beaucoup en jouant. Nous avons recréé une équipe d'écriture sur le modèle de l'équipe québécoise (à l'origine, la réunion d'un acteur et un réalisateur qui ont écrit ensemble et qui ont tourné avec des amis). Eux structurent les scènes avec des coups de théâtre, une méthode que l'on retrouve dans les ligues d'improvisation par exemple. En revanche, la réécriture est pour nous synonyme de reconstruction (des séquenciers d'abord puis des continuités dialoguées) dont on joue toutes les scènes ! On vérifie que tout fonctionne, les personnages, les enjeux, la scène... sinon on la réécrit. Dès la première lecture, on improvise, on s'enregistre et on injecte des dialogues. Ce qui aboutit à une écriture différente, qui certes, bouge par rapport au séquencier, mais qui porte notre âme. »

Sylvie Chanteux : ***Pourquoi Arte a-t-elle choisi une adaptation plutôt que de diffuser la série originale québécoise ?***

Julien Simonet : « Lorsque j'ai regardé la série québécoise originale, je me suis tout de suite dit qu'il y avait beaucoup d'argot, des références culturelles dont nous Français ne pouvions pas vraiment profiter. Au bout du 3^e ou 4^e épisode, on commence à saisir un peu mieux... Mais c'est un apprentissage inimaginable au niveau de l'audience. Prenons quelqu'un qui tombe sur la série : il a envie de se détendre et ne comprend pas les blagues en québécois... il zappe ! »

Bertrand Marzec : « C'est la première raison, la deuxième, c'est qu'Arte voulait adapter le format, de 44 minutes à des épisodes de 52 minutes. Il fallait donc les réécrire. En temps total, cela représente près de 30 % de temps en moins par rapport à la série québécoise, il y avait également la volonté d'accélérer le rythme de la série originale. »

Brigitte Bémol : « Je crois qu'Arte souhaitait ouvrir une case de série de fiction, et ils étaient assez pressés. Une adaptation permettait de proposer un produit plus rapidement. Ils avaient par ailleurs envie d'un sujet sur les garçons et les filles. Making prod est arrivé à ce moment là, alors que la case n'était pas encore créée. Tout a pu aller assez vite. Les projets se sont rencontrés, l'occasion a fait le larron je crois... »

Pascal Fontanille : ***Comment avez-vous trouvé votre liberté dans une œuvre préexistante ?***

Julien Simonet : « C'est venu petit à petit, on a pu prendre un espace de liberté grâce au rapport de confiance qui s'est installé dès le départ avec les producteurs et les auteurs

québécois, lesquels avaient un droit de regard systématique sur toutes les étapes de l'écriture. De même avec la chaîne, tout s'est bien passé. Pour la petite histoire, nous avons rencontré les auteurs québécois et procédé à une séance de débriefing sur les intentions d'adaptation. Nous avons sympathisé et dès qu'ils ont vu les premiers épisodes, de leurs propres mots, ils ont vus que « leur bébé était bien traité » et nous ont laissé carte blanche. La chaîne nous a également incités à prendre des espaces de liberté. Par exemple dans la saison 2, on a injecté de nouvelles scènes, des pans entiers de *storyline*... chemin faisant, on trouve notre liberté. »

Bertrand Marzec : « On s'est beaucoup amusés pendant le processus d'écriture, on a autant écrit que rigolé ! Ca a été un réel plaisir de travailler dans ces conditions. »

Pascal Fontanille : ***Comment qualifieriez-vous Les Invincibles, série générationnelle, série comique, série de mecs... ?***

Bertrand Marzec : « C'est une série qui débute comme une comédie et qui finit sur un ton plus dramatique. Il est difficile de la classer dans un genre. Une série de mecs ? Pas vraiment. Ils sont confrontés à des femmes aux personnalités aussi fortes qu'eux, et c'est leur rapport avec les femmes qui les fait évoluer. Mais il ne s'agit pas d'une série de mecs déprimant de la gente féminine. »

Brigitte Bémol : « Je dirais que pour les québécois, c'est une écriture spontanée relatant l'aventure de quatre potes, eux-mêmes. Ils ne voulaient pas qu'on qualifie leur série de chronique générationnelle.

A contrario, notre exigence dans la version française d'avoir revissé les enjeux et d'avoir verrouillé la psychologie des personnages fait que l'on a davantage l'impression d'un portrait générationnel, alors que les garçons traversent les mêmes histoires. La chaîne a tendance à présenter cette série comme une comédie et on s'attend à avoir un format type 26 minutes avec des gags toutes les 30 secondes... Ca n'est pas le cas ! *Les Invincibles* tient davantage d'une chronique de trentenaires. En termes de structure du récit et d'écriture, on n'est pas du tout dans du *sitcom*, c'est une chronique de vie : 4 gars confrontés à une liberté qu'ils s'offrent et dont ils ne savent pas quoi faire. C'est drôle, il y a des situations de comédie très fortes et on rit beaucoup, mais avant tout, c'est dense et très humain. C'est le nerf de la guerre.

Je rajouterai que l'on s'est vraiment attaché à ce que ce soit toujours la psychologie propre qui amène à tirer certains fils et la série est plus basée sur le ressenti, l'émotionnel des personnages. Le résultat est intense et fort. »

Pascal Fontanille : ***Vous avez tourné à Strasbourg. Comment ce choix s'est-il imposé, qui en a eu l'idée ? Strasbourg, ville européenne, a-t-elle eu une incidence sur l'histoire même ?***

Bertrand Marzec : « En fait, l'idée est venue spontanément, lors d'une discussion tous les trois ! On voulait éviter Paris à tout prix, on pensait que l'histoire de trentenaires parisiens risquait d'être coupée du monde. On s'est dit que ce serait une bonne idée de tourner à Strasbourg, une ville qui a une identité visuelle forte mais qui a été peu filmée. On en a suggéré l'idée à Arte - ils ont cru qu'on fayotait ! - mais pas du tout ! L'histoire se déroulant à Strasbourg, le personnage qu'interprète Brigitte Bémol est allemand, certaines situations nous font traverser la frontière, mais nous n'avons pas insisté sur la dimension régionale ni trop joué sur les accents. »

Question du public : ***Les deux premières saisons ont été tournées, n'est-ce pas étonnant d'écrire et tourner la deuxième saison avant la diffusion de la première ? Est-ce qu'on***

peut considérer que cette série s'arrête au Québec et continue indépendamment en France ?

Bertrand Marzec : « A vrai dire, nous étions surpris qu'Arte nous fasse autant confiance. Cela dit, l'écriture et la réalisation de la saison 1 s'étaient particulièrement bien passées et ils ont une réelle confiance en ce projet. Quant à la pérennité de la série et la poursuite de l'écriture, tout dépend des attentes du public. Il me semble que cela se jouera surtout sur le nombre de téléspectateurs qui regarde la première saison. »

Question du public : N'y a-t-il pas eu de projection test ? Si non, pour quelles raisons ?

Brigitte Bémol : « Non, il n'y a pas eu de projection test. Arte a commandé l'écriture de la saison 2 avant la fin du tournage de la saison 1. En fait, après avoir vu les images de pré-montage (le montage commence alors que le tournage est encore en cours), ils étaient emballés. C'est courageux à mon sens, assez exceptionnel que la chaîne ait commandé 8 nouveaux épisodes (au total, 16 ont été tournés). Maintenant, je trouve qu'il serait cohérent de pouvoir diffuser les deux saisons assez proches l'une de l'autre... Dans l'histoire, un an sépare les deux saisons, mais en réalité, il faudrait que le temps de latence entre les 2 saisons à l'écran soit moindre, pour donner au spectateur de quoi se « nourrir », le fidéliser, exactement comme dans les séries américaines.

En France, l'habitude veut que les épisodes soient diffusés 2 par soir... Pour nous auteurs qui avons écrit des saisons de 8 épisodes, c'est très rapide : en 4 soirs, terminé ! La deuxième saison est quasiment achevée (actuellement en mixage). Dans l'idéal, il faudrait la diffuser très rapidement pour que cela ait du sens... Mais ça ne dépend pas de nous. Hélas ! »

Pascal Fontanille : « Le concept de projection test n'est pas pratiqué en France, en tout cas, pas de la part des chaînes publiques et peu par les chaînes privées. De surcroît, il n'y a pas de pilote, ou alors, c'est un accident, un unitaire de 90 minutes qui fonctionne très bien et dont le diffuseur décide de tirer une suite par exemple.

Aux Etats-Unis, les projections tests sont réservées aux pilotes des séries de 52 minutes. Ils ont la capacité de financer - potentiellement à perte - un épisode de 52 minutes. En France, nous n'en avons pas les moyens. »

Benjamin Dupas : « A titre de précision, il semble qu'aux Etats-Unis, ce soit la production qui finance à perte. En gros, sur 100 projets sélectionnés en écriture, 10 sont tournés et sur les 10 pilotes diffusés, un seul va devenir une série à l'antenne. Ici, ce sont les diffuseurs qui financent, donc la logique est différente. On essaie de ne pas tourner à perte. »

Question du public : Le tournage des deux saisons a-t-il été crossboardé ?

Bertrand Marzec : « Le *crossboarding* est une méthode de tournage qui consiste à mixer la réalisation de tous les épisodes, et ce, en fonction des décors, des disponibilités des comédiens etc. Par exemple, on va tourner toutes les scènes qui se déroulent dans un même décor le même jour... même si les décors apparaîtront à 5 ou 6 épisodes d'intervalle ! Cela répond à une problématique de production, c'est un système qui permet d'industrialiser le processus. Concernant la réalisation des *Invincibles*, chaque saison a été tournée à un an d'intervalle, mais chacune a été *crossboardée* dans la manière dont les épisodes ont été réalisés. Il faudrait demander au réalisateur plus de précisions à ce sujet. »

Suite Noire

Patrick Grandperret : « J'ai l'impression de découvrir un nouveau métier ... ou de ne pas faire le même ! J'ai pour ma part toujours travaillé sur des unitaires, télévision et cinéma, et je n'ai abordé la série qu'en tant que réalisateur. Mon expérience en télévision doit essentiellement aux commandes d'Arte. J'ai eu l'occasion de produire et de réaliser... d'écrire et de réécrire également sur des thèmes. Par exemple, Pierre Chevalier m'avait contacté sur le projet *Terres Etrangères*, il s'agissait de témoigner d'une réalité politique et sociale d'un pays comme Cuba ou le Chili, par le biais de thèmes. Au niveau de l'écriture, Pierre demandait simplement quelques pages et puis donnait son aval. Et c'est ainsi que je me suis retrouvé au Chili... à ne plus savoir que tourner ! J'avais écrit sur un petit bled inca, m'appuyant sur une approche documentaire. Mais une fois sur place, surprise, il n'y avait plus de mineurs, plus rien. Les industries canadiennes avaient tout racheté, et je me suis retrouvé seul avec l'équipe technique ! J'avais 4 semaines pour tourner.

En ce qui concerne *Suite Noire*, c'est Alain Guesnier qui est à l'initiative du projet. Il a fait écrire une collection de livres dans l'idée de les adapter pour la télévision. Il souhaitait mettre en rapport un réalisateur et un auteur. Le réalisateur avait la possibilité d'adapter l'ouvrage seul ou avec un scénariste. Il vous en parlera mieux que moi.

Personnellement sur *Suite noire*, j'ai été adaptateur puis réalisateur. En l'occurrence, j'ai adapté le livre avec l'auteur. Tous les épisodes de la série sont uniques. On est loin d'une commande, des impératifs de rendu, des *deadlines* etc. La seule échéance finalement... c'était quand Alain n'était pas trop mécontent ! »

Pascal Fontanille : ***Suite Noire, c'est la rencontre entre un éditeur-producteur (cohabitation rare et étonnante de deux métiers différents - mais qui fonctionne), et une écoute attentive et bienveillante d'une chaîne de télévision TV, notamment de Paule Zadjermann ?***

Alain Guesnier : « Paule est réalisatrice, de fictions et de documentaires notamment. Elle avait été produite par la société de production de Jean Bigot (VLR, Vive La Révolution). Il se trouve que Jean Bigot voulait produire un film sur les commissariats de police pendant l'occupation. Lorsqu'il s'est trouvé nommé Conseiller de programmes à la fiction de France 2, il a contacté Paule, elle-même passionnée de polars ayant adapté et porté à l'écran les livres de Jean-Bernard Pouy. Il lui a alors proposé d'être chargée de programmes, et c'est ainsi que je l'ai rencontrée.

Suite Noire, c'est d'abord une rencontre avec Jean-Bernard Pouy avec qui j'ai travaillé sur différents scénarios et que je connais depuis très longtemps. C'est ensuite l'idée de créer une maison d'édition dont certains livres pourraient être portés à l'écran en synergie avec ma propre maison de production, Agora Films. Jean-Bernard Pouy est, entre autres, le créateur du *Poulpe*. Il est venu avec une idée, celle de poursuivre la *Série Noire*, dont la version poche s'arrête, et m'a dit : « J'ai appelé tous mes potes qui ont été édités par Gallimard, ils sont tous prêts à rendre hommage à la série sous la forme de *novellas* », c'est-à-dire de romans courts d'une centaine de pages. Et donc, j'ai monté une maison d'édition - 40 livres ont été édités à ce jour - me disant que certaines des romans de la collection seraient adaptables et souhaitant les proposer à des réalisateurs. Je viens du cinéma, ce qui m'intéresse c'est bien sûr de faire de la télévision mais pour y proposer des œuvres originales : de faire de la télévision comme Pierre Chevallier l'a initiée sur Arte, pensée en termes de collections d'œuvres uniques. J'ai en quelque sorte copié son approche.

Ainsi, j'ai rencontré des cinéastes dont j'aimais les films, respectant une parité homme/femme, leur proposant de s'emparer d'un ouvrage pour lequel ils auraient un coup de cœur. La règle du jeu était posée en ces termes : « Chaque film dispose de la même enveloppe,

les scénarios seront payés au même tarif, vous disposerez des mêmes moyens pour tourner, en toute liberté. Je ne vous imposerai rien, ni un stagiaire ni un bruiteur, rien. Venez avec votre famille. »

Je me suis rendu à France 2, à Arte et à France 5 avec ce concept et suis parvenu à le vendre aux trois chaînes. Nous avons réussi à créer un espace de liberté, à adapter des auteurs (Didier Daeninckx, Marc Villard, José-Louis Bocquet...) qui se servent de littérature de genre, policier ou noir, pour donner un coup de projecteur sur un dysfonctionnement de la société contemporaine. Les cinéastes ont à leur tour pu jouer avec les codes du film de genre, et surtout, pu réaliser des films d'auteur. L'adaptation était libre : Emmanuelle Bercot a adapté toute seule, Guillaume Nicloux aussi. Patrick Grandperret a travaillé avec l'auteur du livre ainsi que sa fille qui est scénariste et scripte sur le film.

J'ai eu la chance de rencontrer Paule Zadjermann et Jean Bigot à cette époque, qui, face à cette proposition de liberté totale donnée à toutes les étapes de la création, de recherche de nouvelles écritures, cet objectif de faire travailler des cinéastes qui n'avaient jamais tourné pour la télévision, savaient qu'une émulsion allait se créer. C'était le but.

8 films ont pu se faire. On était parti sur une collection de 18x60 minutes : j'ai réussi à en signer 12 en écriture, à en mettre 8 en production, mais 4 n'ont pas abouti... la porte s'étant fermée brutalement cet été. Elle s'est fermée au nez de Raoul Ruiz, de Claire Denis, d'Emmanuelle Cuau, d'Edwin Baily. Pourtant, le téléphone a sonné régulièrement ; des réalisateurs et des agents qui demandaient : « ça continue *Suite Noire* ? On est partants ! »
Ce que nous proposons, c'était un véritable espace de liberté. »

Patrick Grandperret : « La série s'est arrêtée en raison des remaniements à France Télévisions. Notre principal contact et soutien, Jean Bigot, est parti... »

Question du public : ***Pouvez-vous nous parler du processus d'écriture ?***

Alain Guesnier : « En tant qu'éditeur, avec Jean-Bernard Pouy, directeur de collection, j'ai suivi l'écriture des livres et leur publication. Après le coup de cœur initial, j'ai convoqué un « comité éditorial » pour suivre chacune des étapes de l'écriture et valider les continuités dialoguées.

Outre Jean-Bernard Pouy, je me suis entouré de deux scénaristes-conseillers (Olivier Gorce et Pierre Chosson). Tous deux sont des professionnels du scénario, ils écrivent énormément pour le cinéma et la télévision, ils ont un œil critique affûté. Nous pouvions ainsi échanger quatre avis critiques mais bienveillants. Je suis producteur mais aussi auteur-réalisateur, je connais trop bien ces difficultés de rapports à certains moments. Faisant des choix collectifs avec un comité de qualité, nous étions plus justes et plus forts face à nos interlocuteurs.

La méthodologie était la suivante : le réalisateur nous expliquait son coup de cœur, nous discussions du livre, de son envie d'adaptation puis nous travaillions de pair avec le comité pour faire sortir le meilleur. L'idée était d'arriver à un « traitement séquencé », un traitement qui donne toutes les pistes de l'adaptation, qui donne sa couleur et sa structure au récit. Une fois qu'on s'était mis d'accord sur ce traitement séquencé, - un mélange bâtard mais intéressant, on arrivait à la continuité dialoguée relativement rapidement.

La phase suivante était une phase de réunion avec les chaînes, d'abord France 2 ensuite Arte. Il n'y a jamais eu le moindre problème lors des réunions scénario, en face nous bénéficions d'une oreille attentive, de questions et remarques très justes. Tout le monde s'est accordé à ce processus de suivi créatif permettant de valider la qualité des scénarios de façon collective. »

Patrick Grandperret : « Durant le processus d'écriture, outre les réunions dans le bureau d'Alain, j'ai reçu de nombreux mails de Pierre Chosson, d'Olivier Gorce ou de Jean-Bernard Pouy, qui synthétisaient ou qui revenaient sur tel ou tel point. On peut parler d'un véritable suivi tout au long de la phase d'écriture. Jusqu'au jour où à Arte, on m'a dit que mon scénario

était très mince et risqué. Je leur ai dit que j'étais d'accord... et ça les a rassurés... Alain quant à lui m'a dit : « C'est pas du *Série Noire* », je lui ai dit : « Je suis d'accord... et ça l'a rassuré... »

Question du public : ***Les films se tournaient-ils à la suite ? N'avez-vous pas eu de problèmes d'échéances à tenir ou s'agissait-il de productions indépendantes à chaque fois ?***

Alain Guesnier : « Chaque livre se situe dans un milieu différent, nous avons donc tourné dans de multiples endroits, à Paris, en Dordogne, à Marseille. Il n'y a aucune récurrence de décors ni de comédiens. Les films sont des unitaires, des œuvres uniques, avec une liberté totale sur le casting entre autres. Rien n'était formaté si ce n'est la durée, de 60 minutes. Au point que Patrick Grandperret a écrit pour un tournage de 20 jours parce qu'il voulait une équipe plus resserrée, plus intime, alors que Laurent Bouhnik, - qui voulait tourner la nuit sous la pluie dans la forêt avec un 4x4 qui faisait des tonneaux et 5 caméras pour le filmer dont une à bord - a accepté de tourner 17 jours.

C'est-à-dire qu'avec des moyens identiques, chacun adapte ses besoins pour la réalisation de son récit. Et nous le suivons pour mettre les moyens dans ce qui est essentiel. »

Pascal Fontanille : ***N'est-on pas à la limite de l'objet télévisuel dans ce cas de collection ? L'œuvre correspond plus à une logique cinématographique d'œuvre unique alors qu'on considère généralement que les séries sont le propre de la télévision ?***

Alain Guesnier : « Je pense qu'une œuvre est une œuvre. J'ai adoré suivre des feuilletons à la télévision, j'aime des séries mais je ne m'y suis jamais véritablement penché. Je me suis toujours intéressé à l'écriture, la réalisation et la production d'œuvres uniques. Les frontières entre cinéma et télévision se sont depuis longtemps énormément désagrégées. Les films de *Suite noire* ont été produits avec l'argent de la télévision certes, mais comment les qualifier ?

J'ai créé précédemment la société de production Agat Films avec laquelle ont été produits des films comme *Marius et Jeannette* de Robert Guédiguian ou *L'âge des possibles* de Pascale Ferran. Tous deux ont été financés et diffusés par Arte puis sont devenus des films de cinéma sortis en salles.

Dans ma manière d'aborder les auteurs, la production, je cherche d'abord à faire une œuvre ! Mais c'est de plus en plus difficile, Arte se tourne vers les séries et se désinvestit des collections, peut-être faudra-t-il que l'on fasse des séries ? Pour le moment, je ne fais pas encore la différence.

Dans le cas de *Suite noire*, ce ne sont pas des films de cinéma. J'ai pris volontairement un format (le 60 minutes) qui se démarque tant du format série (52 minutes) que du format cinéma (90 minutes), je me suis donc interdit la moindre sortie en salle ainsi que la possibilité d'en faire deux versions (une courte pour la télévision et une longue pour le cinéma). »

Patrick Grandperret : « La différence entre produit audiovisuel et œuvre cinématographique s'estompe ; et ce, même au niveau du tournage.

Avant pour la télévision, on tournait davantage de gros plans, avec un mode de récit et un rythme différent de celui d'un long métrage où les spectateurs regardent le film avec plus d'attention, dans un endroit dédié sur grand écran.

Aujourd'hui, les écrans de télévision sont gigantesques, les spectateurs regardent la télévision quand ils veulent... Mais les séries demeurent un format et un produit purement télévisuels. Avec Alain, nous avons fait des films pour la télévision, ni pensés ni conçus pour la salle de cinéma. »

Question du public : ***Pour quelle raison les chaînes de télévision vont-elles dans le sens plutôt des séries que de ce type d'œuvre unique ?***

Alain Guesnier : « Pour des raisons d'identification et de fidélisation du public, via une grille de programmes... Et puis, ça coûte beaucoup moins cher ! »

Benjamin Dupas : « En théorie, la série contient la formule chimique de l'addiction qui permet de faire revenir le public, d'augmenter la courbe d'audience. On peut voir ce modèle de manière négative, dans la dichotomie entre les œuvres qui vont être des œuvres intimes qu'un petit nombre de spectateurs va aller voir (dans la logique du cinéma, il faut être actif, sortir de chez soi et s'enfermer dans une salle) et des produits qu'un grand nombre de spectateurs vont accepter de recevoir par le tube cathodique. Ces produits sont dès lors objets plus standards et formatés, peut-être un peu inoffensifs, en tout cas, que l'on peut regarder tranquillement dans son canapé.

Mais aujourd'hui, les séries américaines changent la donne. On peut en parler différemment. Les meilleures séries américaines sont des œuvres écrites par des auteurs, pour ne citer qu'un exemple, *Les Sopranos*. De nouvelles séries, très audacieuses, se multiplient. Elles ont l'avantage de pouvoir viser un grand nombre de spectateurs et de nombreux supports de diffusion (coffrets DVD, VOD, Internet, etc.) qui rendent le spectateur plus actif. Le fait qu'une œuvre d'auteur touche à une telle universalité est un élément de dépassement du clivage produit universel/œuvre intime.

C'est également très positif et encourageant pour l'écriture télévisuelle : le niveau de savoir-faire de ces auteurs est tel qu'ils arrivent à greffer à la vision d'un auteur certaines lois de l'addiction qui font faire se passionner des cultures étrangères, des pays différents pour des mêmes personnages. C'est tout une alchimie, un savoir-faire de précision psychologique et aussi d'optimisation de la transmission de la vision de l'auteur. C'est mystérieux et compliqué, on ne sait pas encore bien le faire en France.

En tout état de cause, le mode d'accès à l'œuvre télévisuelle change, on veut aujourd'hui pouvoir choisir le moment et l'endroit où on a envie de la voir. »

Question du public : ***L'universalité des œuvres que vous évoquez est-elle liée à la spécificité des univers des très bonnes séries américaines ? Est-il possible de vendre à un diffuseur français un projet de série qui ne se déroule pas dans un univers cliché ?***

Benjamin Dupas : « Il faut pouvoir être transporté dans un univers bien défini. Pour ce faire, il y a des typologies de personnages, puis des genres, surtout aux Etats-Unis. Certaines séries sont « trans-genres », ce que l'on fait peu en France. »

Brigitte Bémol : « De mon point de vue de comédienne, je pense qu'une série fonctionne sur l'empathie, c'est le Graal. Quels que soient le personnage, son milieu, sa singularité, tout repose sur la cohérence et sur la capacité de l'auteur à rendre vivants ses personnages et à leur faire vivre des aventures originales. Lui sait pourquoi il veut développer un thème (la solitude, la vengeance, etc.) : le personnage n'est que la métaphore de ce que l'auteur veut raconter et avec quelle justesse et précision il le rend vivant. J'en suis intimement persuadée. Quand je regarde les séries américaines que nous aimons, il faut évidemment prendre en compte des moyens que nous n'avons pas, mais leur point fort, le dénominateur commun de toute bonne série, c'est la qualité des personnages ! »

Pascal Fontanille : « Il faut se souvenir que les séries américaines qui sont diffusées en France représentent le haut du panier : ce sont les 10% des séries les plus réussies, ce qui se fait de mieux. La réalité est que ces dernières sont souvent produites par des chaînes payantes, non

pas par des chaînes gratuites. Les auteurs y ont une connaissance parfaite du milieu de la série. Qu'il s'agisse de *Grey's anatomy* ou d'une série sur les avocats, il y a au préalable un travail très poussé de recherche et d'approfondissement sur le milieu dans lequel évoluent les personnages. À ce propos, Marc, comment t'es tu installé à Pigalle ? »

Pigalle, la nuit

Marc Herpoux : « La question du milieu dans une série est essentielle. Les américains appellent cela « l'arène », *the arena*. Elle est définie, y compris dans des séries très auteur comme *The Wire* : c'est Baltimore, la Mafia, l'Hôpital, le Commissariat... Et les scénaristes ont l'intelligence de décliner le type de commissariat, l'ambiance des lieux, ce qu'ils révèlent.

Nous avons fonctionné de cette manière pour *Pigalle*. D'abord, Hervé Hadmar et moi avons écrit *Les oubliées* diffusé sur France 3, et nous avons fonctionné différemment. *Les oubliées*, c'est l'histoire d'un gendarme dans le nord de la France qui pourchasse un tueur. Nous étions partis de l'obsession qui pousse certains gendarmes (comme Roussel, Abgrall, Jambert, etc.) à s'impliquer dans des affaires criminelles au point de ruiner leur vie privée, leur vie de famille... Nous nous sommes inspirés de gendarmes qui ont réellement existé pour en faire une série. Mais nous n'en étions pas contents : avec le recul, il nous semble avoir fait un long métrage... et l'avoir découpé en 6 parties ! S'est alors reposée la question de la nature de la série. Ce qui est intéressant, c'est que l'on ne cite jamais que des séries américaines. C'est un véritable problème d'hégémonie culturelle... Je vous conseille à ce propos *Romanzo Criminale*, excellente série italienne.

TF1 a bien essayé de faire un copier-coller de série américaine, ça ne fonctionne pas... Je disais d'ailleurs à Simon Abkarian et Armelle Deutsch sur le tournage de *Pigalle* : « Il n'y a pas un acteur français qui puisse incarner Jack Bauer... ». Ils l'ont pris d'un point de vue de comédien, me rétorquant : « Mais si bien sûr ! », j'ai développé mon point de vue et nous sommes tombés d'accord : les Français ne peuvent pas sauver le monde... tout simplement parce que d'une manière générale, les Français ne sauvent pas le monde ! C'est impossible ! On n'y croit pas.

Cela amène un certain nombre de questions. Après avoir vu la série *True Blood*, je me disais qu'il pourrait être intéressant de faire une série française de vampires... Mais qu'est-ce que la mythologie du vampire en France ? Je crois qu'il y a eu une tentative à Canal de faire une série sur des revenants et de s'interroger sur la manière de traiter le revenant dans une culture européenne, non pas traitée sous l'angle du zombie (référence américaine par excellence).

Avec Hervé, on se questionnait sur « l'arène » en France : pour s'éloigner des personnages américains, quelle arène est-elle purement franco-française ? Exit hôpital, commissariat, etc. L'idée de génie d'Hervé, ça a été Pigalle. On ne peut pas faire une série américaine sur Pigalle... Le hic, c'est que nous ne connaissions pas du tout Pigalle. Alors, on s'y est installé : on a demandé à la production de louer un appartement pour s'immerger dans la quartier et vivre au rythme des lieux. On se demandait : qu'est-ce que ça veut dire d'être à Pigalle, entouré de *sex shops*, de cabarets ? Je n'y avais personnellement jamais mis les pieds ! Et on s'est mis à vivre au rythme du quartier pendant plusieurs semaines.

On a fait le tour des lieux et de là sont nés des personnages. L'un tient le *Sexodrome*, un autre s'occupe du *Folie's* ou travaille dans la pharmacie, etc. Nous avons travaillé de cette manière, à l'intérieur du quartier, pour faire vivre nos personnages dans le lieu.

Je formulerai du coup une autocritique *a posteriori*. Nous sommes tombés dans un travers, celui de ne pas faire suffisamment confiance à la relation entre les personnages. Ça rassurait tout le monde de suivre un frère qui cherche sa sœur, on a bâti une intrigue sur cette base. Mais avec du recul, je trouve qu'il y a trop d'intrigue et de rebondissements mécaniques...

Je pense que l'on était encore dans le plaisir d'auteur qui recherche un *climax*, au bout du 7^e

ou du 8^e épisode, comme en long métrage. Une bonne série se pense sur la durée. En sachant qu'on postule sur des saisons 3 ou 4, peu importe si elle se termine en suspension, on aura pu apprécier les trois saisons précédentes.

Pour la saison 2, on va s'attacher à laisser vivre les personnages davantage. Cela comporte un danger, comme dans la saison 2 de *Deadwood*, trop chronique. Dans la saison 1, il y a une question dramatique (« Quel shérif? Quelle justice à Deadwood ? »), je trouve que cela fonctionne bien, mais il fallait rester dans un questionnement et non dans une mécanique narrative. Sinon, ça tue le noyau de la série, ça finit par s'étouffer. »

Question du public : ***Je vous trouve sévère avec votre propre travail. C'est un travail très documentaire sur Pigalle, avec une chronique, des personnages emblématiques, puis l'irruption du romanesque avec la figure du héros qui vient chercher sa sœur princesse en danger m'a semblé au contraire donner un souffle supplémentaire...***

Marc Herpoux : « Le romanesque, je ne le mets pas du côté de Thomas, le côté romanesque se situe davantage dans les intrigues qui se croisent. En revanche, le côté « conte » fait partie de notre travail (il figurait déjà dans *Les Oubliées*, il sera sensible dans *Signature*, une série que l'on écrit actuellement pour France Télévisions), c'est quelque chose qui nous est propre à Hervé et à moi.

Mais la saison 1 de Pigalle est trop rattachée à la quête de Thomas, On ne peut pas partir de rien, il faut une question dramatique, il faut un fil rouge... mais ce qui nous a piégé avec Thomas, c'est le côté chronophage de l'intrigue. Il est dans une urgence constance. Or, quand on est dans l'urgence, on ne peut pas se poser.

J'ai envie d'explorer autre chose parce que les séries que j'apprécie ne vont pas dans ce sens là, parmi elles *Mad Men*, *The Wire*, *Deadwood*... Ce sont des séries d'une maturité exceptionnelle. Combien sont-ils pour produire autant ? »

Question du public : ***À quel moment du développement la production et la chaîne se sont-elles impliquées ? Quel a été le temps d'écriture de la saison 1 ?***

Marc Herpoux : « En réalité, la production est venue nous chercher alors que l'on présentait *Les Oubliées* au festival de Luchon. Christine de Bourbon Busset, la productrice de Lincoln TV nous a demandé quels étaient nos projets. On lui a juste *pitché* une envie, sans véritable contenu ! On l'a fait rêver sur Pigalle...

Ca a été un véritable travail de collaboration à 3, Hervé, réalisateur, moi, scénariste et la production, arrivée très en amont. En immersion dans le quartier, nous avons procédé de manière intuitive, en proposant un premier épisode sous forme de synopsis de 10-15 pages : pas d'arche, pas de fiche personnages. C'est ce matériau qui a été proposé à Canal, lequel a donné un accord de principe mais nous a demandé d'aller plus loin pour confirmer le « oui ». Là, on a commencé à gratter vraiment sur ce qu'on allait faire... et ça a commencé à être compliqué ! Le vrai « oui » de la chaîne est arrivé assez tôt, après le premier épisode. On avait bâti un dossier : une arche, des fiches personnages ; cela dit, aujourd'hui je croise arche et personnages. D'une manière générale, je trouve la fiche personnages trop abstraite.

Ensuite, la difficulté a tenu dans l'entrecroisement des personnages, un véritable *rubicube* ! *Les Oubliées* était écrit d'un « mono » point de vue, celui de Jacques Gamblin. Dans Pigalle au contraire, tous les personnages sont en interaction constante : déplacer un personnage créait un effet, faisait boule de neige sur le reste. Ca a été un travail de longue haleine, très laborieux. L'écriture de la saison 1 (8 épisodes) a duré en tout 1 an et demi. Nous avons déjà l'identité de la série pour la saison 2, ce qui signifie que le travail de recherche et d'identification des lieux, est déjà fait... Mais nous n'avons qu'un an pour l'écrire, cette année 2010 ! »

Pascal Fontanille : ***Etant donné que tu travailles directement avec le réalisateur dès le début du processus, comment se passe l'écriture avec Hervé? Comment fonctionnez-vous ?***

Marc Herpoux : « J'apprécie particulièrement le fait de travailler avec les réalisateurs, qu'il s'agisse d'Hervé, de Philippe Triboit ou de Renaud Bertrand... Au final, ce sont eux qui se retrouvent à faire le film, il ne faut pas oublier que le scénario est fondement et partie prenante du processus, mais l'œuvre définitive, c'est le film.

Il m'est arrivé de devoir travailler seul, sans réalisateur à mes côtés, et ça a été problématique parce que lorsque j'écris, j'ai besoin de savoir si je suis dans le même imaginaire que le réalisateur. Et si ce n'est pas le cas, je préfère revoir ma partie dans la mesure où en fin de course, je sais que lui ne pourra pas voir ce qui fait défaut.

Je n'ai jamais travaillé en atelier, mais c'est quelque chose que je recherche via le duo avec le réalisateur relayé par la collaboration avec la production et la chaîne. J'attends d'Hervé qu'il me fouette ! Qu'il me dise : « ca n'est pas bon » ! Quand nous sommes d'accord, on attend ensuite des retours de la production puis de la chaîne. Je préfère avoir en face quelqu'un d'intelligent capable de dire « cela ne fonctionne pas » de manière argumentée et bienveillante, c'est dur mais porteur. Je me souviens être arrivé au traitement des épisodes 4-5 sur *Pigalle*, et c'est à ce moment qu'on nous a dit qu'on ne sentait pas assez le quartier... Sur le moment, j'avais envie d'insulter les gens de la chaîne, « Pourquoi ne l'ont-ils pas vu avant ? »... mais c'était juste. Nous ne l'avions pas vu non plus, ils avaient raison ! On était trop axé sur Thomas, il fallait enlever de Thomas et rajouter Pigalle...

C'est un regard, un moment où quelqu'un dit « L'épisode lambda ne fonctionne pas » : c'est rageant sur le moment parce que tout va bouger, mais quand vous l'entendez, - peu importe qui l'a dit- vous savez que la personne a raison. Malgré les *deadlines* qui restent inchangées et la perspective de devoir travailler nuit et jour, c'est une nécessité ! Sinon c'est du « je-m'en-foutisme » à effet boomerang à terme... »

Brigitte Bémol : « La collaboration scénariste-réalisateur est primordiale. A mon sens, une série est réussie lorsqu'il y a une cohérence entre l'écriture, la réalisation et le jeu des acteurs. C'est comme un millefeuille, il faut que toutes les couches soient réussies, que toutes les âmes dans le scénario soient présentes et « nourries ». C'est une question de transmission : le réalisateur doit partager la même sensibilité que l'auteur, autrement c'est souvent douloureux et il y a une perte de créativité évidente. *In fine*, c'est la série qui en pâtit, or la star, c'est elle. Il est fondamental dès l'écriture d'organiser des discussions, des échanges de point de vue avec le réalisateur sur les grands mouvements de l'histoire. »

Question du public : ***À partir de quel moment avez-vous su qu'il y aurait une saison 2 ? Les personnages ont-ils été créés en imaginant la saison 2 ?***

Marc Herpoux : « Nous l'avons su à la dernière soirée d'audience...en réalité, le surlendemain ! La première soirée était particulièrement bonne, après on a constaté une petite baisse puis une heureuse remontée de l'audience sur la fin, tout se joue à ce moment.

Lorsque nous avons bouclé l'intrigue de Thomas, nous avons déjà envie qu'il y ait une suite. On avait potentiellement mis dans la saison 1 des biscuits pour la suite... »

Sylvie Chanteux : ***À quel moment a débuté le casting ?***

Marc Herpoux : « Tard. Sur *Les Oubliées*, on avait Gamblin en tête dès le début. Sur *Pigalle*, personne en particulier. Simon Abkarian a été le premier à venir en termes d'écriture, le reste du casting est venu à la fin... Il y a eu un vrai casting mais pas de réécriture après le casting. »

Questions-Réponses

Quelle est la particularité de l'écriture à l'américaine ?

Marc Herpoux : « Sur le plan créatif, les Etats-Unis sont notre modèle en termes de série. Il y règne toute une culture, un savoir-faire, une capacité des auteurs à se fondre dans l'identité d'un autre scénariste... J'ai rencontré John Truby, un éminent *script doctor* américain qui m'expliquait que les scénaristes passent d'une série à l'autre de manière évidente.

De même pour les réalisateurs qui peuvent tourner *Lost* et *Mad Men* : tout est affaire de capacité à se fondre, se glisser dans un point de vue. Ca n'est pas évident en France parce que nous n'avons pas la même culture : nous chérissons « l'auteur roi ». Tout le monde a envie d'être l'auteur de la série, y compris le réalisateur. Il y a un problème d'ego assez fort.

Je trouve ainsi que le travail que vous faites autour de Frédéric Krivine est inspirant, il faut que cette culture se mette en place, que des auteurs acceptent de se mettre au service d'un chef de file. Par exemple, l'un des auteurs de *The Shield* s'était mis au service de Shaw Ryan et a pu par la suite développer sa propre série : *Son of Anarchy*. »

Benjamin Dupas : « C'est également le cas de Matthew Weiner qui fait *Mad Men* après *Les Soprano*. Pour mettre un bémol, les auteurs américains que j'ai rencontrés expliquent que chaque scénariste a son genre attiré mais qu'il n'est pas facile de changer de genre. D'autre part, une vie d'auteur de série aux Etats-Unis, c'est par exemple 8 saisons de *The Scrubs* à raison de 12 heures par jour, 9 mois par an, les 3 mois restants étant liés par un contrat d'exclusivité avec une chaîne. Au bout de 8 ans de *Scrubs*, on peut trouver une autre série et... cela fait une carrière. En fin de compte, ils ne travaillent pas sur un si grand nombre de séries différentes mais ils sont immergés à un niveau (avec des contrats d'exclusivité et une rémunération) qui fait qu'ils n'ont pas besoin de s'occuper d'autre chose. À 20 personnes dans une pièce, 12 heures par jour 7 jours par semaine, il y a une émulation incomparable. Nous ne connaissons pas ce niveau et cette intensité en France. »

En matière d'analyse de scénarios, quels sont les auteurs à lire ?

Marc Herpoux : « Un paquet ! Robert McKee est le plus célèbre. Ils sont en concurrence les uns les autres. John Truby est connu en tant que spécialiste des séries. C'est d'ailleurs intéressant parce que Truby aborde la question de la narration et de l'histoire en remettant en question la notion d'actes... J'avoue ne pas aimer travailler avec des actes, j'ai l'impression que ça me bloque ou me formate, en tout cas, ça ne m'aide pas dans la construction de l'intrigue et des rapports entre personnages. Le travail de John Truby va dans le sens d'un rapport organique à la narration : en quoi l'intrigue se mélange aux personnages, de quelle manière tout communique, rebondit, dialogue, dans le thème, les symboles... Quand on pense un personnage, il faut penser l'intrigue. Maintenant je ne fais plus de fiche personnage : quand je pense à un personnage, je pense au thème, à ce qu'il dit dans l'épisode. La difficulté pour *Pigalle* tient à l'imbrication de tout un tas d'intrigues qui dialoguent entre elles en *rubicube*. »

Concernant les ateliers, est-ce que vous co-écrivez les mêmes épisodes ou bien un auteur est-il responsable d'un épisode en particulier ?

Benjamin Dupas : « Frédéric Krivine expliquait qu'il y a plusieurs phases : la première phase, c'est un *pool* de réflexion dans une pièce, Frédéric nous donne des bases et on discute. Après chacun rentre chez soi en charge d'un épisode, c'est la raison pour laquelle il y a un nombre d'auteurs qui correspond au nombre d'épisodes que l'on traite par blocs. Chacun part chez soi

pour écrire son séquenceur, revient, le fait lire pour en débattre, puis repart pour écrire sa continuité dialoguée. Etant donné que tout le monde ne dialogue pas dans l'atelier du *Village français*, le nombre d'auteurs se réduit au fur et à mesure. Frédéric Krivine fait toutes les V2, peut-être une partie des V1 avec certains auteurs ; par contre, tous les auteurs font les séquenceurs, c'est ce qu'il nomme « l'entonnoir ». Nous sommes en charge de nos épisodes mais nous savons qu'au résultat, nos répliques ne seront pas nécessairement à l'écran, en tous cas, une proportion variable... Sachant qu'une grande réussite personnelle est un épisode qui va être redialogué à 60% par Frédéric ; un relatif échec est un épisode redialogué à 90%... »

Sylvie Chanteur : « L'idée est que, selon notre expérience, on constitue un atelier où chacun puisse dialoguer son épisode. Pour des raisons d'urgence, Frédéric trouve parfois plus efficace d'écrire une V1 que de la confier à quelqu'un s'il doit ensuite la réécrire. Le but étant que tous dialoguent, je pense qu'autrement, c'est frustrant. »

Julien Simonet : « Ce n'est pas le même exercice dans le cadre d'une adaptation, globalement plus rapide. Nous avons écrit les 8 épisodes de chaque saison en 6 mois : on nous demande de rendre 2 épisodes tous les mois et demi avec une étape intermédiaire de validation des séquenceurs. On définit la structure de chaque épisode ensemble, on se répartit le travail par tirage au sort, on coupe l'épisode en trois et on tire au sort qui va s'occuper de quelle partie ! L'avantage de cette solution est que personne ne s'accapare une partie de l'histoire, que l'on désamorce ou minimise les problèmes d'égo sur l'écriture. On ne dira pas « c'est ma partie ». Chacun part travailler chez lui. Puis on se retrouve, on compile et on joue tout ce qui a été écrit. »

Brigitte Bémol : « Ensuite, on coupe à nouveau l'épisode en 3 ou 4 pour se redistribuer l'écriture de la continuité dialoguée, ce qui permet de ne pas réécrire la partie que l'on a séquencée. C'est un regard croisé permanent sur chaque partie. Du coup, nos 3 sensibilités sont complémentaires et s'enrichissent : chaque partie est donc passée au crible de nos 3 analyses critiques. La règle est que celui qui a écrit une partie n'a pas le droit de la lire ni de la jouer... pour respecter une neutralité de la critique. Le texte est quadrillé, chaque mot obtient l'aval des 3 ou des 4. Nous sommes nos propres directeurs d'écriture. »

Pour revenir sur la frustration en terme de pourcentage de travail qui apparaît à l'écran, cela passe-t-il mieux lorsqu'il s'agit de quelqu'un de la notoriété de Frédéric Krivine ?

Sylvie Chanteux : « Ca n'est pas une question de notoriété mais de qualité. Si je lis une scène qui est mieux écrite que la mienne, l'épisode sera meilleur ! On n'est pas toujours d'accord sur tout mais on est en adéquation avec la vision que Frédéric a de la série. Sans cela, nous ne travaillerions pas sur l'écriture du *Village français*. Nous avons tous des projets personnels par ailleurs. »

Benjamin Dupas : « Frédéric est *show runner*. Je signale que sur d'autres projets, les dialogues des personnages à l'écran avaient surgi au moment du tournage. Et c'est une autre frustration. Sur le tournage, il n'y a plus de scénaristes, c'est le réalisateur et les comédiens qui s'emparent du texte... Une frustration inhérente au métier de scénariste. »

Pascal Fontanille : La difficulté est bien de lâcher un ego personnel et savoir s'effacer au profit d'une œuvre collective, la série. C'est un travail à faire sur soi : notre ego n'est pas notre talent, il faut travailler à une série collective qui porte le nom de tous. Si on décèle le boulon mal serré au dernier moment, c'est un casse-tête et des sueurs froides garanties. On ne fait pas

une œuvre télévisuelle seul. C'est impossible, le nombre de réécriture, le niveau de difficulté est inhumain. »

Marc Herpoux : « L'atelier, vu comme un jeu de critiques, d'autocritiques au service de la série, peut être bien vécu. C'est évidemment une question d'affinités. »

À Brigitte Bémol : ***Vous avez expérimenté à la fois le système hiérarchisé du Village français et le système démocratique des Invincibles : où vous êtes-vous le plus « éclatée » ?***

Brigitte Bémol : « C'est très difficile de répondre à cette question car les deux expériences sont extrêmement différentes, mais enfin, je dirais que j'ai plus rigolé sur *Les invincibles*. À l'évidence, on y est capitaine du navire même si bien sûr, étant donné qu'il s'agit d'une adaptation, il y a un cahier des charges à respecter.

Frédéric Krivine l'a dit, *Le Village français* est sa série : il n'y aura pas un mot qui ne lui corresponde pas et c'est bien normal. De même que pour nous dans *Les Invincibles*, il n'y a pas un mot qui n'ait l'aval de tous. C'est toutefois plus facile dans la mesure où nous les validons nous-mêmes. Point de vue et parti-pris étant déjà déterminés, l'adaptation favorise la collégialité.

Je dirais que cela tient également au sujet et à ma fainéantise naturelle. C'est plus facile pour moi de traiter des problèmes de trentenaires d'aujourd'hui qui nous ressemblent davantage que ceux des Français sous l'occupation. Le sujet était plus « fendard » ! Comme Benjamin le disait, chacun de nous a son ou ses genres de prédilection : on est plus pointu sur certaines histoires. De toutes manières, nous n'écrivons pas de la même façon puisque nous jouons beaucoup ! C'est davantage une écriture « de comédien ». Étant comédienne à la base, c'est vrai que je m'y suis plus vite sentie très à l'aise.

Mon expérience de comédienne m'a également servi sur *Le Village français* : quand je joue, je dois en permanence rentrer dans un univers et comprendre ce que le réalisateur attend, cela ne m'a donc pas posé de problèmes douloureux d'écrire pour quelqu'un d'autre. Il est passionnant de trouver les bonnes clés du processus créatif pour rentrer dans l'univers de quelqu'un d'autre. Nous sommes de jeunes auteurs, travailler avec quelqu'un comme Frédéric nous apprend beaucoup. Il doit maintenir le cap. C'est un défi pour nous d'être à la hauteur de ce qu'il attend mais c'est galvanisant. »

Benjamin Dupas : « A mes yeux, le rapport à l'apprentissage est effectivement très important. J'ai travaillé sur plusieurs ateliers, sur d'autres séries à France 3, plus collégiales. Cependant, j'avais l'impression qu'on se heurtait à la conjonction de nos insuffisances particulières alors que dans le cas du *Village français*, on a un maître. La discussion y est possible et, je préfère avoir en face de moi quelqu'un de fort - quitte à me dresser ou me fâcher - plutôt qu'un groupe où l'on ne peut rien reprocher à personne. Et surtout, j'ai l'impression de continuer à apprendre mon métier tous les jours. J'espère ainsi être un futur créateur de série, un petit Matthew Weiner... Je suis d'accord pour dire que j'ai appris chez Frédéric Krivine. En France, il est l'un des rares maîtres en matière de série, le fait d'appartenir à cet atelier est réellement enrichissant. »

Financièrement, les productions jouent-elles le jeu des ateliers ? Le travail de l'atelier est-il rémunéré indépendamment du travail d'écriture ? Comment êtes-vous payés, en droits d'auteur, en forfait ?

Pascal Fontanille : « En tant que producteur, la manière la plus simple de payer les auteurs est fonction de leur contribution personnelle. L'essentiel est de définir les règles dès le départ, d'en parler avec tout le monde. La problématique d'un atelier tient au fait par exemple de se

retrouver à 10, dont 3 personnes vont travailler plus que d'autres, 3 seront présentes mais silencieuses, ne parvenant pas à participer faute d'émulsion, et 4 autres seront relativement efficaces. Plus on attend, plus la contribution de chacun devient un fantasme, positif ou négatif, et ça ne se termine pas bien.

Le producteur doit prendre le problème à bras le corps et en parler rapidement. Il s'agit d'une question de transparence, c'est son rôle de ne pas laisser les scénaristes s'entredéchirer, d'avoir une vision claire et d'intervenir. Etant donné que le producteur valide les textes, c'est à lui de mesurer la participation de chacun et d'être le plus juste possible.

La rétribution, c'est le droit de diffusion. Cela dit, la présence à l'atelier entraîne une rémunération. Si 2 ou 3 scénaristes ne travaillent pas pendant l'atelier, ces personnes sont malgré tout payées. À la limite, c'est ma responsabilité de producteur de m'être trompé sur le casting d'auteurs. »

Sylvie Chanteux : « Dans le cadre du *Village français*, nous avons un contrat global pour l'Atelier, quel que soit le nombre de réunions. Sur la saison 3, Frédéric Krivine a rédigé des arches, chacun a eu un contrat de séquencier puis, les dialoguistes ont eu un contrat d'écriture de dialogues. Au départ, nous avons tous signé une charte d'engagement pour la répartition des droits de diffusion et nous nous étions mis d'accord entre nous concernant les montants pour chaque séquencier, V1, V2, etc. C'est la même donne pour tout le monde et ça fonctionne plutôt bien. »

Benjamin Dupas : « Nous avons une enveloppe pour le synopsis, des *storylines* par personnages. Globalement, la période d'atelier correspond à l'enveloppe du synopsis. Pour des séries sans atelier où les scénaristes travaillent dans leur coin (par exemple un feuilletonnant policier), c'est relativement équivalent. Dans le cas du *Village français*, nous avons un système solidaire : personne n'est payé tant que tout le monde n'a pas rendu sa copie. Si un auteur est considéré comme défaillant, il touchera malgré tout la somme de son contrat pour cette saison-là. Toutefois, il n'y aura pas de suite.

Un atelier qui comprend une phase de discussion et d'harmonisation, du début à la fin de l'écriture, est donc évidemment onéreux. »

Julien Simonet : « Nous avons également une enveloppe. Comme nous sommes tous présents sur tous les épisodes, on la divise par le nombre d'auteurs pour se répartir le pourcentage. Sur la saison 1, nous étions 4 avec le réalisateur, sur la saison 2, nous étions 3. A priori, nous sommes payés de manière équivalente sur toutes les phases d'écriture. »

Y a-t-il un avenir pour la série courte, la mini-série ?

Marc Herpoux : « La plupart des mini-séries (6x52 minutes) se terminent vite parce qu'elles ne sont pas reconduites. C'est un format très spécial : ce n'est ni du long métrage ni de la série. En série, on fait du 8x52 minutes pour des raisons économiques et humaines... Mais je comprends les réactions des spectateurs quand on leur annonce que la saison 2 arrive deux ans plus tard ! Ils ne comprennent pas le rythme d'écriture et se demandent : « Mais qu'est-ce qu'ils font pendant 2 ans ? »...

Si on voulait maintenir le rythme de la série, il faudrait arriver à du 12x52 minutes, mais ce n'est pas le même ton ni le même propos, c'est une autre forme d'écriture, une œuvre différente. On aurait envie de ne pas boucler l'histoire, de rester en suspension, de vivre avec les personnages. Je dirais que le 8x52 est un peu bâtarde car on considère qu'une série commence à mériter son appellation à partir du 10 ou du 12x52. Dans ce cas de figure, on peut se permettre de passer un épisode sur un personnage secondaire ou développer une intrigue B sur ce personnage secondaire. Ce qui est impossible au format de la mini-série. »

Y a-t-il une demande pour les séries françaises ? Les chaînes sont-elles prêtes ?

Marc Herpoux : « Oui parce que c'est addictif ! Reste à savoir comment le système se met en place économiquement et industriellement, et comment on arrive à tenir humainement. Il faut gérer des problèmes d'écriture, de production, de réalisation complexes. Or, nous sommes encore dans un artisanat, qui réclame d'apprendre un savoir-faire. »

Pascal Fontanille : « Cette question renvoie à un facteur qu'aucun de nous ne maîtrise : la programmation. C'est un mystère... Il peut s'écouler deux ans entre deux 6x52 alors que l'addiction vient précisément de la possibilité de coller 2 saisons à la suite ! Mais la programmation mériterait plusieurs réunions à elle seule... »

À Marc : « ***Dès l'écriture, vous savez que 2 épisodes vont être diffusés à la suite l'un de l'autre ? Quelles en sont les conséquences au niveau de l'écriture ?*** »

Marc Herpoux : « Oui, nous savons que les épisodes sont diffusés par deux. La seule inconnue est la date de la programmation. À Canal, chaîne payante par abonnement, la pression est plus grande et nous devons livrer les saisons à flux tendu. Nous savons par exemple que la saison 2 sera diffusée en fin d'année 2011. L'année 2010 est une année d'écriture. »

Benjamin Dupas : « C'est une question assez obscure mais je crois que les chaînes ont rarement ou jamais deux bonnes séries de 52 minutes diffusables simultanément. France 2 y avait réussi en son temps avec *PJ* et *Avocats et associés*. Il est probable que la diffusion d'un seul épisode par soir générerait une plus grande fidélisation mais on n'arrive pas à le faire. »

Marc Herpoux : « Le téléspectateur vieillit. Il reste environ 1h30-1h40 devant l'écran de télévision. Cela ramène la série de 52 minutes à un mini long métrage. Etant donné que tout le monde (la production, la chaîne) sait que tous les épisodes sont diffusés par 2, au niveau de l'écriture, ils ont tendance à être pensés par 2. Il est demandé un *cliffhanger* de sorte que le deuxième épisode soit plus tendu que le premier. Le rythme d'écriture n'est plus pensé par épisode mais par soirée ! Dans le jargon du métier, on ne parle d'ailleurs plus de 8 épisodes mais de 4 soirées. C'est vrai que les choses sont pensées différemment aux Etats-Unis. »

Y a-t-il une liberté dans le format de la série ? Les minutages peuvent-ils varier d'un épisode à l'autre comme c'est le cas aux Etats-Unis ?

Marc Herpoux : « À France 3, c'était du 52 minutes sans dépassement, les horaires de diffusion étant calés sur les coupures de publicité. À Canal, la norme est également le 52 mais il me semble qu'un dépassement de quelques minutes peut entraîner des pénalités pour la chaîne. Donc d'une manière générale, la marge de manœuvre est réduite (en deçà de 58 minutes), elle n'est pas celle des *Sopranos* où l'on passe d'un épisode de 40 minutes à un épisode de 75 minutes, liberté géniale mais impossible en France. »

Pourquoi ne pas prédéterminer le timing de la coupure pub ? On pourrait jouer dessus dès l'écriture, comme aux Etats-Unis où elles sont pré-minutées.

Benjamin Dupas : « La coupure de publicité intervient généralement au moment où elle est la plus chère. Les diffuseurs surveillent ce qui se passe sur les autres chaînes. Il y a des « Karajan de la pub » qui savent où et quand couper ! »

Aux auteurs-producteurs : est-ce compliqué de porter plusieurs casquettes ?

Pascal Fontanille : « Non. Ma société de production existe depuis 10 ans quasiment jour pour jour. Au début, avec mon associé François Aramburu, on nous a donné 6 mois de vie - pour les plus optimistes. Avec une bonne dose de ténacité, en tâchant de s'éloigner de projets *mainstream* et en travaillant sur des objets plus décalés, on a réussi à faire exister la société sans problèmes particuliers. Il y a eu des bonnes années et de moins bonnes mais la société va bien. En 2008, nous sommes entrés chez Lagardère, actionnaire discret et bienveillant qui n'intervient pas sur notre ligne éditoriale ni sur nos choix artistiques et qui ne nous met pas de pression. Cela nous a permis d'être plus « zen », de se sentir finalement dans une famille après avoir été seuls pendant longtemps. »

Alain Guesnier : « Mon expérience d'auteur-réalisateur me sert beaucoup en production. Dès que je réalise, je cherche un producteur. Je ne sais pas gérer les deux, j'ai besoin d'un interlocuteur, de quelqu'un qui me renvoie la balle. Puis, dans la relation avec les diffuseurs, il faut savoir se vendre soi... ça n'est pas si simple. Ainsi j'avais créé la société Agat Films et compagnie, un collectif de producteurs à l'époque, et aujourd'hui, je travaille régulièrement avec Gilles Sandoz. Je suis souvent coproducteur et coproducteur délégué mais pas l'interlocuteur direct des chaînes de télévision. »

Comment passe-t-on du cinéma à la télévision ?

Patrick Grandperret : « Le premier film que j'ai produit était un film de Claude Faraldo, « Deux lions au soleil » dont j'étais également l'assistant. J'ai dû vendre l'appartement que mes parents m'avaient acheté à Bastille... J'étais frustré par ce film, car étant assistant mes propositions au metteur en scène ne trouvaient aucun écho. Ainsi, j'ai décidé de tourner le mien. Après j'ai produit Papadakis que j'adore mais qui est extrêmement caractériel. À chaque fois, ce sont des expériences très positives et très agaçantes en même temps. En fait, j'ai toujours perdu de l'argent, y compris avec mes films. Ça ne m'intéresse pas de calculer, je préfère parier que ça va marcher. Or, l'économie du cinéma, c'est 7 films sur 10 qui ne recouvrent pas leur mise. Et je n'aime pas les films des autres. Le drame, c'est que je suis né sans partager le goût du grand public !

Je préfère me pendre que de retravailler pour TF1... J'apprécie de travailler avec Alain qui accepte de me produire. C'est un travail ingrat, il faut supporter le caractère des auteurs. »

Alain Guesnier : « Mais produire Patrick est un bonheur ! Passer du cinéma à la télévision n'est en revanche pas chose facile : c'est avant tout une problématique de réseau et de temps. Tout dépend des interlocuteurs. Aujourd'hui, mon objectif est de développer des films. Ils peuvent se faire pour le cinéma, la télévision, le téléphone portable ou Internet. Quel que soit le support de diffusion, c'est passionnant de produire quelque chose qui nous tient à cœur. C'est la seule façon de durer. »

Agenda des prochaines rencontres CNC-SACD **Cycle 2009/2010**

Mardi 13 avril (lieu à définir)
De la bande dessinée au cinéma d'animation

Mardi 1er juin (lieu à définir)
Le passage du court au long métrage : quand, comment et où rencontrer des professionnels ?

Biographies

Pascal Fontanille, scénariste, auteur et producteur, Merlin Productions.

Scénariste et producteur, Pascal Fontanille a écrit ou co-écrit de nombreuses séries pour la télévision telles que 4 épisodes de *Un été de canicule* (2003), 8 épisodes de *La Prophétie d'Avignon* (2007), les téléfilms *Un amour à taire* (2005), *Sa raison d'être* et *De feu et de glace* (2008), *Juste un peu d'amour* (2009) et *Clem* (2010). Certaines de ces séries sont créées et produites par Merlin Productions, société d'auteurs-producteurs que Pascal Fontanille a créée en 2000 avec François Aramburu. Merlin Productions permet ainsi à Pascal Fontanille de s'entourer de nombreux talents et d'initier de nouveaux formats, de nouveaux modes d'écritures et proposer aux diffuseurs une ligne éditoriale réactive.

L'éditorial de la Société résume parfaitement les intentions des deux créateurs : « Tout au long de notre parcours, nous avons eu la chance de baigner dans des univers artistiques, que ce soit dans l'image, la musique, l'écriture, la danse, où la création et la sensibilité sont au cœur des différents métiers. Après avoir participé à de nombreux projets audiovisuels en tant qu'auteurs, c'est tout naturellement que nous avons souhaité rejoindre la production, qui nous est apparue comme le prolongement logique de notre travail, et qui nous permettrait d'accompagner et de faire grandir nos projets. Nous sommes convaincus que cette vision d'auteur/producteur est garante de la qualité artistique de chacune de nos idées. C'est pourquoi être impliqué dans chaque étape de la production audiovisuelle est pour nous essentiel. »

Frédéric Krivine, scénariste, auteur, *Un village français*, France 3.

Scénariste de télévision depuis 1993, Frédéric Krivine est le créateur pour France 3 et Canal J de la série *Les Enquêtes de Chlorophylle* (52 X 13', Damned Productions, 1993). Après avoir écrit deux épisodes de *Julie Lescaut* et des unitaires, il crée la série *La Conseillère, Anne Le Guen* (France 3, GMT, 1995), puis *P.J.* (France 2, 140 X 52', Telfrance, 1997) qui devient la première série française de *prime time* écrite en atelier d'écriture. Il est l'auteur du scénario du *Train de 16 heures 19* (France 2, Jérôme Minet, 2003), réalisé par Philippe Triboit (FIPA d'Or pour Robin Renucci), de *Nom de Code DP* de Patrick Dewolf (France 2, Michelle Podroznik, 2005), et crée les séries *Un village français* (2008, France 3, TetraMedia et Terego) et *Duo* (2008, France 2, Tele Images, pas encore diffusée).

Il a réalisé également plusieurs téléfilms et épisodes de séries : *Les Enfants du mensonge* (1997), *Une deuxième chance* (2003) et des épisodes de *P.J.* (1998). Il a été co-président de l'Union-Gilde des Scénaristes (UGS) de 2003 à 2007 et dirige aujourd'hui le site Internet Scenaristes.biz avec Vincent Solignac.

Benjamin Dupas, auteur, *Un village français*, France 3.

Il commence à écrire pour la scène après avoir découvert le théâtre au cours de ses études de lettres. Il débute dans le scénario en 2005. Depuis 2006, il est membre de l'atelier d'écriture de la série *Un village français* pour France 3. En parallèle, il co-écrit des épisodes de *Section de recherches* (TF1), *P.J.* (F2), *Disparitions* (F3), *Les Bleus* (M6). Avec Sylvie Chanteux, il est lauréat en 2006 du Fonds d'aide à l'innovation du CNC pour *Ahès, l'île oubliée* (en développement avec Tetra Média). Depuis 2007, il travaille également pour le cinéma, notamment avec les réalisateurs Sébastien Jaudeau et Marion Vernoux. Il est membre fondateur du SAS (Scénaristes de l'atelier du soir), groupe de jeunes scénaristes formé fin 2007.

TV : *Un village français*, 2009, créé par Frédéric Krivine, Philippe Triboit et Emmanuel Daucé, *Les Bleus, premiers pas dans la police*, épisode Sur la touche, 2009, créé par Stéphane Giusti, Alain Robillard et Alain Tasma, *Disparitions, retour aux sources*, 2008, direction d'écriture

Nicolas Durand-Zouky, *Section de recherches*, épisode *Corps à corps*, 2007, créé par Dominique Lancelot et Steven Bawol.

Cinéma : *Prématuré* (en écriture), réalisé par Sébastien Jaudeau, *Le cœur me faux* (en écriture), réalisé par Marion Vernoux, écrit avec Marion Vernoux et Laetitia Trapet

Sylvie Chanteux, scénariste, auteur, *Un village français*, France 3.

Après avoir travaillé sur des courts métrages en tant qu'assistante, puis dans le montage et le doublage, Sylvie Chanteux fait ses premières armes dans l'écriture d'animation en travaillant sur une vingtaine de séries (*Cédric*, *Cartouche*, *Flatmania*...). En 2004, l'envie d'écrire de la fiction la pousse à rejoindre l'équipe de *Plus belle la vie*. Elle collabore pendant trois ans à l'écriture de près de 700 épisodes. Elle passe ensuite au 52 minutes sur des séries policières ou thriller, *Section de Recherches*, *Disparitions*, *Les Bleus*. Elle fait partie de l'atelier d'écriture d'*Un village français* depuis 2008, et écrit en parallèle une comédie sociale pour France 2.

Brigitte Bémol, auteur, *Les invincibles*, Arte.

Tout en poursuivant ses études de droit, Brigitte Bémol commence à tourner très jeune pour le cinéma comme comédienne dans les longs métrages de Philippe Harel, Mathieu Kassovitz, Claude Berri, Frédéric Schoendoerffer, Emmanuel Carrere, Pierre Salvadori... mais également à la télévision dans beaucoup de séries françaises : *Navarro*, *Avocats et associés*, *Femmes de loi*, *Le Camarguais*, *Psy d'urgence*, *Profession infirmière*, *Section de recherche*... Elle joue aussi au théâtre pour Nicolas Briançon, Claude Stratz, Eric Cynanian...

Tout en continuant sa carrière de comédienne, elle s'intéresse à l'écriture et commence à écrire pour des programmes courts (Martange/Calt). Elle devient aussi consultante pour des productions et lectrice pour le Fonds de l'innovation du CNC.

Au gré des rencontres qu'elle fait sur les tournages, les écritures se multiplient. Ainsi le tournage d'*Une deuxième chance* de Frédéric Krivine les amènera quelques années plus tard à travailler ensemble sur l'écriture d'un long métrage puis sur la série *Un village français*. C'est également sa participation au premier long métrage d'Alexandre Castagnetti et Corentin Julius *L'Incruste* qui la conduira à co-écrire sur la série *Les Invincibles* avec Julien Simonet et Bertrand Marzec. Mère de trois enfants, Brigitte Bémol est aussi marraine d'une association «Spina Bifida» qui lutte pour la prévention du Spina Bifida.

Julien Simonet et Bernard Marzec, co-scénaristes, auteurs, *Les Invincibles*, Arte.

Alain Guesnier, auteur, réalisateur, producteur et éditeur, créateur des deux collections *Suite Noire*. Il débute sa carrière en 1977 où il réalise son premier court-métrage et fonde sa première société de production Forum Films avec Gabriel Auer. Tout en réalisant et produisant de nombreux documentaires, avant de s'orienter vers la fiction, il crée successivement Copra Films Production, Agat Films puis Agora Films. En 2006, il lance les Éditions la Branche et la collection *Suite noire* dont 8 œuvres sont adaptées pour France 2, Arte, TV5 et produites par Agora Films.

Réalisations Documentaires : *En cherchant Émile, 04230 - Alpes de Haute Provence, Variétés*. Fictions : *Le cri du cochon* avec Jean Dautremay, Jean-Pierre Daroussin, Christian Colin, *Le serpent a mangé la grenouille* avec Jean Rochefort, Marisa Paredes, Alex Descas, Ariane Ascaride, *Va, petite !* avec Laurent Lucas, Marianne Basler, *Souvenirs d'un vieil enfant* (la rafle du Vel d'Hiv) avec Philippe Ogouz.

Dernières productions : Au cinéma : *Sempre Vivu !* de Robin Renucci, à la télévision : *Suite noire* - collection de 8 unitaires de 60' / France 2 – Arte – TV5 Monde, réalisés par : Laurent Bouhnik, Emmanuelle Bercot, Patrick Grandperret, Brigitte Roüan, Dominique Cabrera, Orso Miret, Guillaume Nicloux, Claire Devers.

Patrick Grandperret, auteur réalisateur, *Suite noire*, France 2.

Après des études de commerce à l'ESSEC, Patrick Grandperret, débute dans le cinéma comme photographe de plateau, puis devient assistant réalisateur, notamment auprès de Maurice Pialat, sur *Passe ton bac d'abord* (1979) et *Loulou* (1980). En 1980, il réalise son premier long métrage, *Courts-Circuits* puis, en 1989 *Mona et Moi*. Plongée dans le Paris des punks et des squatteurs entre dope, système D et rock'n'roll, le cinéaste s'inspire de la vie mouvementée de son ami Simon Reggiani : « Mon attitude me faisait penser à celle de Jean Rouch qui va filmer des gens en Afrique. Mais là, c'était quelqu'un qui vivait des choses insensées à côté de moi », déclarera aux *Cahiers du cinéma* le réalisateur à propos de son film devenu culte, Prix Jean Vigo 1990.

L'Afrique, Patrick Grandperret la traverse à l'occasion du film qui le révèle au grand public, *L'Enfant lion*, un conte qui séduit petits et grands en 1992. Le continent noir se retrouve au cœur de ses deux longs métrages suivants, interprétés par Jacques Dutronc : *Le Maître des éléphants* (1995), étude d'une relation père/fils, et *Les Victimes* (1996). Acteur et producteur, Patrick Grandperret réalise ensuite téléfilms et courts métrages, tels que *Meurtrières*, 3 épisodes du *Commissaire Valence* et dernièrement *La musique de papa*, pour la collection *Suite Noire* diffusée sur France 2.

Marc Herpoux, auteur, *Pigalle la nuit*, Canal +.

Après obtention d'un diplôme National d'Art Plastique à l'École des beaux arts de Rennes, Marc Herpoux entreprend en 1994 des études à l'ESRA – Ecole Supérieure de Réalisation Audiovisuelle - option cinéma et réalisation. Grâce à ces deux diplômes, Marc Herpoux collabore aussi bien sur des longs métrages en tant que *story-boarder*, *Toi et moi* de Julie Lopez Curval, *The photographer* et *Process* de Christaine Leigh, *Intervention divine* de Elia Suleiman ou *La Belle et la Bête* de Jérôme Diamant-Berger qu'au cinéma ou à la télévision en tant que scénariste. Il co-écrit un long métrage pour le cinéma *Les irréductibles*. Pour la télévision, il travaille sur des docu-fictions comme *C'est déjà demain : 2013, la fin du pétrole*, co-écrit deux téléfilms, *L'embrasement* réalisé par Philippe Triboit et *Entre deux ombres* de Philippe Venault, et des séries telles que *Les oubliées* réalisée par Hervé Hadmar et dernièrement *Pigalle la nuit* réalisée également par Hervé Hadmar dont il développe actuellement la saison 2 pour Canal + ainsi qu'une autre série *Signature* pour France 2.

Marc Herpoux est également professeur d'analyse filmique à Créapôle et intervenant en scénario à La Fémis.

Liens Internet

Un Village français

<http://programmes.france3.fr/un-village-francais/>

Les Invincibles

<http://www.arte.tv/fr/3012890.html>

Suite noire

<http://www.suite-noire.com/#/fr/accueil/>

<http://programmes.france2.fr/suite-noire/onachevebienlesdiscjockeys.php>

Pigalle la nuit

<http://pigalle.canalplus.fr/>