

LE RENDEZ-VOUS DES SÉRIES TV

Aix-Les-Bains, 17-19 octobre 2008



COMPTES-RENDUS DES DÉBATS

Par Valérie Ganne (1^{ère} partie)

et les journalistes du magazine Générique[s] (2^{ème} partie)

- Contact -

Scénaristes en Séries – 13 rue Yves Toudic, 75010 Paris – 01 48 03 18 25
Marie Barraco, Déléguee Générale – marie@scenaristesenseries.com – 01 48 03 83 71
www.scenaristesenseries.com



Fiction Française
dans quel état j'erre ?

Intervenants : Alain Krief (scénariste), Jacques Fansten (réalisateur et scénariste), Claude de Givray (scénariste, réalisateur, directeur de la fiction de TF1 de 1987 à 1999), Pascale Breugnot (productrice, Ego).

Modératrices : Sophie Deschamps et Dominique Lancelot (scénaristes et productrice)

Sophie Deschamps introduit le débat en demandant « *quelle connerie on a bien pu faire pour en arriver là ? Nos intervenants donneront leur avis sur cette situation et nous continuerons par des questions réponses avec la salle* ».

Dominique Lancelot, productrice et scénariste ouvre le bal : « *La crise est partout en ce moment, mais depuis plusieurs mois, elle est particulièrement importante pour la fiction française : on assiste à la fois à une baisse de l'audience des oeuvres et du volume de la production. Toute la profession se sent en danger. Il y a deux ans, les créatifs étaient heureux d'avoir les premières places du Top 100, tout en se plaignant de reproduire les mêmes schémas d'écriture. Cette crise est-elle un problème structurel ? Une bataille entre ceux qui paient et ceux qui créent ? Pour ce sujet récurrent, le scénario est-il bouclé, ou peut-on attendre un happy end ?* »

Un peu d'histoire

Claude de Givray se souvient que « *dans le milieu de la télévision, les géomètres et les saltimbanques ont toujours été en conflit. Aux débuts de la télévision, la fiction était une situation privilégiée pour les administrateurs qui n'y connaissaient rien, et se bagarraient avec nous, les saltimbanques. En 1968, pendant la grève, les réalisateurs avaient occupé les bureaux de la télévision et ont essayé de construire un système entre Hollywood et les ateliers Wajda et Kundera, à l'Est. Nous voulions confier les rênes de la fiction et du documentaire à des gens du métier (scénaristes, producteurs, réalisateurs), mais pendant deux ans seulement. C'est resté lettre morte jusqu'à l'arrivée de Pierre Desgraupes à la tête d'Antenne 2. Il a mis en place un bon système : il a demandé à Jean Pierre Gallo de s'occuper de la fiction, à Pascale Breugnot pour le documentaire avec Jean Lallier, qui est d'ailleurs devenu directeur des programmes de TF1 au début des années 80, où il a mis*

en place ce système. Quand je suis arrivé à TF1 en 1985, la télévision était donc dirigée par les saltimbanques. L'équipe de Bouygues ne connaissait pas bien la fiction, ils n'avaient pas d'idée préconçue et nous ont laissé une vraie marge de manœuvre. Aujourd'hui, nous sommes revenus en arrière, alors même que le système de direction des scénaristes-producteurs avait fait ses preuves...»

Pour **Pascale Breugnot** il y a eu deux âges d'or : « Avec *Pierre Desgraupes*, j'avais le pouvoir de décision sur les magazines et documentaires, un budget pour deux ans, des cases de programmes, et l'administration à notre service ! J'ai eu à la fois beaucoup de liberté et de l'argent, ça a donc été un moment formidable. C'était l'époque des « *Enfants du Rock* » de *Pierre Lescure*, de « *Psycho* », la fiction ça déménageait. Le départ de *Pierre Desgraupes* a coïncidé avec l'arrivée de *Claude Contamine* et avec un désir de vengeance de l'administration... La Une venait d'être achetée par *Bouygues*, j'y suis donc allée. *Patrick Le Lay*, homme d'industrie et *Etienne Mougeotte*, journaliste, ne savaient pas bien ce que c'était qu'une grille de programmes. Ils nous ont donc laissés en paix pendant six ans environ. *Francis Bouygues* était un vrai patron, comme *Desgraupes*, il avait de l'ambition et de l'exigence pour la télévision. Si je proposais quelque chose qui ne s'était jamais fait, pour lui c'était un signe. Mais quand j'ai proposé à *Le Lay* « Comme une famille formidable » il pensait que ça n'intéresserait personne, il voulait plutôt des beaux films de guerre.

Quand les décideurs ont compris qu'il y avait des recettes qui marchaient, il est devenu difficile de proposer des programmes nouveaux, et ils se sont mis à acheter des formats étrangers qui marchaient. Et maintenant le champ d'innovation s'est considérablement réduit. Les créateurs s'ennuient, tout le monde est bridé. Les américains ont apporté la diversité, mais ont aussi ringardisé ce que nous faisons : les diffuseurs tolèrent des choses des américains qu'ils refusent des français. Les audaces, la prise de risque ont été de plus en plus réduites. Il est donc largement temps que ça change, maintenant que le public est parti ! Car les spectateurs aussi ont envie de diversité. Internet a ouvert des fenêtres, le public est plus curieux, plus exigeant. Nous parlions entre nous, dans le train pour venir ici, et on sentait que tout le monde avait envie de faire quelque chose ! »

La faute aux diffuseurs ?

Le scénariste **Alain Krief** n'est pas « un créateur qui s'emmerde ! Oui, j'ai connu l'âge d'or, on sortait de l'ORTF, on ne savait pas grand chose. La fiction était vierge, nous avions l'impression de progresser tous les jours. « *Navarro* » a été une étape, qui nous a fait faire un bond. Nos fictions battaient en audience les rares fictions américaines, on se sentait les rois, l'avenir était prometteur. Et puis, on a vu ce qu'il se passait à l'étranger : «

NYPD Blues », « *Ally Mac Beal* » ont inspiré les séries « *Avocats et associés* » et « *PJ* ».

*Et puis soudain, nous avons senti des freins très nets, un vrai retour en arrière. Les diffuseurs se sont repliés sur les fondamentaux, c'est à dire ce qu'on savait faire et que le public aimait. Les décideurs n'avaient plus envie d'aller ailleurs. La moitié des sujets que j'ai proposés sur « *Avocats et Associés* » il y a dix ans ne seraient pas retenus aujourd'hui. Pendant ce temps là, aux Etats-Unis, HBO proposait des séries éblouissantes, mais pour les diffuseurs ce n'étaient que des niches. Je leur en veux un peu, de leur manque d'enthousiasme. Tout créateur a besoin d'être motivé. Et je ne sais pas s'il faut être optimiste pour l'avenir. »*

Où la faute à TF1 ?

Pour **Jacques Fansten**, président de la Sacd, réalisateur et scénariste; la crise de la fiction concerne d'abord TF1. « J'ai en main une étude qu'a commandée TF1 sur son image et la façon d'améliorer ses programmes. Je vous en lis quelques extraits : « image brouillée », « baisse d'audience », « célébrons les retrouvailles de TF1 et du public, car cela n'a pas de prix », « le renouvellement de l'antenne passe par clarification politique des programmes, il nous faut redevenir une chaîne des hommes de télévision », « notre premier mot d'ordre est de cesser de gémir ». C'est particulièrement intéressant non ? D'autant plus qu'il s'agit d'un document de 1983, quand le président de TF1 était *Hervé Bourges* ! Ce qui prouve que ces crises et ces réflexions sont cycliques. Les décideurs sont obsédés par le fait qu'il existe une réponse recette : or, ce n'est pas parce que l'audience de la fiction baisse que la fiction ne marche plus. Simplemment, les gens ont besoin de choses variées. On oublie que les nouvelles recettes ne sont souvent que des anciennes recettes oubliées : on réinvente le 26 minutes (c'était le format de « *Thierry la Fronde* ») et le 52 minutes (c'était « *Les Brigades du tigre* »), et la série (« *Le temps des copains* » c'était des centaines d'épisodes...). Le modèle de *Claude de Givray* est une réussite : c'était la politique des Majors du cinéma américains dans les années 50, il respectait les auteurs, poussait très loin chaque projet, savait déléguer... Mais on ne rencontre plus ça aujourd'hui. Toute œuvre devrait marcher sur trois pieds : le scénariste, le producteur, qui a plusieurs projets en même temps et sait les défendre, et la chaîne qui a 365 jours par an de cases à remplir et d'autres problèmes. La bagarre des trois, la confrontation de leurs points de vue différents, est profitable. Mais depuis quelques années on ne marche que sur un pied : le diffuseur est maître, il contrôle le producteur et l'auteur a peur. Nous avons grandi avec le modèle de la chaîne dominante, puisque TF1 n'avait que des succès. Or l'avenir se construit aussi sur quelque chose qui rate. De plus, on a vécu sur l'idée de la chaîne fédératrice, c'est à dire qui ne rebute personne,

or aujourd'hui, l'audience s'est morcelée, il en faut un peu pour chaque public. Mieux vaut un petit public qui va être très content qu'un public plus large qui ne sera pas mécontent. La crise de la fiction est donc selon moi surtout localisée à TF1. Ils se battent sur le réglementaire (la baisse des obligations, l'obtention d'une deuxième coupure de publicité), mais selon moi ils devraient plutôt se battre sur le contenu des programmes. »

Sophie Deschamps donne la parole à la salle en résumant cette première partie par une formule : « pour nous c'est la vie plutôt que la Bourse, eux c'est le contraire ! »

Selon **Guy Patrick Sainderichin** (scénariste entre autres d'« Engrenages »), « il ne faut pas oublier que TF1 est devenu la chaîne dominante parce qu'elle l'a voulu. Avant sa privatisation, le mot d'ordre était l'harmonisation des grilles. TF1 voulait gagner de l'audience, le service public est entré dans le jeu. Et en face, il y avait des producteurs formidables, comme Pierre Grimblat, qui a ensuite fait des émules. » Mais pour **Alain Krief**, « aujourd'hui un producteur comme Grimblat serait écrabouillé comme les autres ! » **Dominique Lancelot** déplore l'absence d'interlocuteur à TF1 pour les producteurs, tandis que **Jacques Fansten** tient cependant à nuancer les choses : « avec le recul, on voit les choses en rose, mais il ne faut pas oublier que ça n'était pas forcément facile pour Pierre Grimblat. » **Claude de Givray** se souvient que ce producteur venait de la publicité, ce qui faisait sa force. « C'était un malin, qui savait vendre les choses. Il disait « je connais les goûts du public de dans deux ans ! » Aujourd'hui, on est content de la formule du 52 minutes qui se vend bien dans le monde, mais on est les seuls à produire du format 90 minutes, à part « Columbo » ! Ça permettait de capter le public longtemps, et on pouvait expérimenter des choses : dans un « Navarro », Tito Topin avait créé une rupture de ton forte pour la première fois (passant du ton dur à la déconnade)... Ça a été un succès, les gens raffolaient de ces ruptures de ton. Le second degré permet à une fiction de moins vieillir pour sa rediffusion. »

Le service public aussi

Pourtant, selon **Christian Rauth**, scénariste et producteur, TF1 n'est pas seul coupable. « J'ai travaillé sur une série de comédies qui rassemblaient en moyenne 8 à 9 millions de spectateurs sur TF1. En face, France 2 a programmé « FBI », une série américaine, tous les lundi soirs. Nous produisons quatre films par an, avec de petits moyens, et nous nous sommes retrouvés face à une série américaine sur le service public... Qui se tirait d'ailleurs une balle dans le pied puisque TF1 a sorti « Les Experts » et « Grey's anatomy ». Il ne faut pas oublier qu'« Urgences » a été lancé par France 2... Je voulais également souligner que notre problème est aussi financier : on nous demande de faire des séries comme les américains, mais

sans les moyens des américains ! Il faut donc faire autrement. Je voulais également préciser que dans le domaine des unitaires, il existe une façon de travailler qui laisse de la liberté aux auteurs et producteurs. C'est là qu'il faut se battre. »

Alain Krief acquiesce : « la concurrence des séries américaines devrait nous stimuler, si on nous avait donné plus de moyens bien sûr. Plutôt que de rivaliser avec eux, nous pouvons trouver notre spécificité, et il n'est pas certain que l'argent soit primordial. » **Claude de Givray** rappelle qu'à TF1, il en était arrivé à penser à la concurrence d'« Urgences » le lundi dans le choix des séries qu'il achetait. « Souvenez-vous qu'« Urgences » faisait 35 % d'audience sur les femmes. Ça marchait si bien que France 2 l'a déplacé le dimanche soir à la place du film de cinéma ! »

Et M6, aussi...

Vincent Solignac, scénariste et président de l'UGS, tient à élargir le débat : « la crise n'est pas due du fait de TF1 : on oublie M6, alors que la crise a commencé chez elle. C'est M6 qui se bat pour avoir le moins d'obligations en ce moment, alors que TF1 fait des efforts de négociation. Plus simplement, je crois que l'on peut dire que la crise est généralisée à l'ensemble des chaînes. Nous sommes tous matraqués, auteurs, réalisateurs, techniciens : il y a de moins en moins de jours de tournage et de paiement, des délais de réponse des chaînes énormes, ou à l'inverse des commandes faites le lendemain d'un succès, les chaînes ne prennent pas le temps d'installer la saisonnalité... Il faut parler de l'avenir, et réorganiser le travail au sein des chaînes. »

Le manque de développement en France

Selon **Sophie Baren**, « les américains testent leur séries, font écrire plusieurs pilotes et n'en choisissent qu'un qui est mis en production. Alors que pour nous, c'est du un pour un. Les producteurs n'ont pas les moyens de développer davantage de projets. Cet argent n'existe pas. »

Mais « comment créer du développement en étant galvanisant ? » demande **Sophie Deschamps**. **Pascal Breugnot** a une réponse : « Quand on veut créer quelque chose d'ambitieux, il faut être en accord avec la chaîne. Pour que ce soit enthousiasmant, il faut également de la confiance sur le long terme, une commande d'au moins 2 fois 52 minutes, et donc que les bases soient saines pour qu'on développe ensemble. Les gros projets lourds sont un tel investissement en temps pour tout le monde qu'ils demandent un minimum de vraie relation professionnelle avec le diffuseur ». Mais, ajoute la scénariste **Sophie Baren**, « si l'on veut que les choses changent, nos mentalités doivent changer aussi. Il faut apprendre la compétitivité et trouver cet enthousiasme de départ qui fait qu'on va pouvoir gagner sa vie en écrivant

un projet même s'il ne va pas se réaliser». **Jacques Fansten** regrette que cette façon de procéder ne fasse pas partie de notre culture : « Ici, une écriture commandée, c'est un film au bout. On parle beaucoup de développement dans les négociations actuelles avec les chaînes : notre argument est qu'il faut valoriser l'argent investi dans l'écriture même si ça n'aboutit pas. Il faut se souvenir qu'il y a cinq ans, il y avait deux mauvais élèves par rapport au cadre des obligations : M6 qui intégrait « Pop Star » et les « Super Nanny » dans ses obligations de production d'œuvres, et Canal +. Or aujourd'hui, Canal + a changé de stratégie et son identité se construit beaucoup sur la fiction. C'est devenu un atout pour la chaîne et non une obligation comme il y a cinq ans... Par contre du côté de M6, Nicolas de Tavernost continue de dire qu'il préfère un bon capital à une mauvaise fiction ! »

Un jeune scénariste, depuis six ans dans le métier, se souvient avoir toujours galéré. « A cause de l'absence de succès français, à part « Plus Belle La Vie », les auteurs ont du mal à prouver qu'ils peuvent faire quelque chose ! Je n'ai que quatre interlocuteurs, et ils disent toujours la même chose. Il nous faudrait de nouveaux guichets, une ouverture des chaînes pour faire passer nos idées. » **Sophie Deschamps** relance alors l'idée de **Claude de Givray** : « aujourd'hui, quel auteur accepterait de venir tous les jours au bureau dans une chaîne et de faire chier les copains pendant deux ans, qui ? » Quelques mains courageuses se lèvent...

Un problème de diffusion ?

Une jeune scénariste du public demande si la politique de diffusion des chaînes ne pourrait pas être en cause : « les créateurs s'intéressent-ils au choix de la case de diffusion, au marketing et à la promotion de leurs œuvres ? » La réponse des scénaristes est unanime, comme l'explique **Sophie Deschamps**, « ceux qui ont essayé de monter au créneau pour la diffusion de leur œuvre se font jeter ! ». Dominique Lancelot le confirme : « Nous n'avons pas accès aux programmeurs, nous ne savons même pas qui ils sont, et d'ailleurs ils refusent tout contact avec les créateurs et producteurs. »

Un problème de budget, de confiance ?

Constructif, **Vincent Solignac** rappelle que « même si nous n'aurons jamais l'argent des américains, nous pouvons déjà changer les choses. La répartition de l'argent est mal faite. Il faudrait arrêter la machine pour savoir comment négocier avec les agents, avec les acteurs têtes de série qui exigent des cachets disproportionnés. Plutôt que d'errer dans le PAF, organisons un Grenelle de la fiction... Le programme des « Bougons » qui arrive sur M6 est Québécois. Il y a eu un renouveau de la fiction dans ce pays au moment de la

grande crise de la fiction, c'est là que sont nées « Minuit le soir » et « Les bougons ». » **Claude De Givray** renchérit : « « Les Experts », ce n'est jamais que Sherlock Holmes avec des effets spéciaux. La littérature française contient de magnifiques personnages qui sont des jokers incroyables pour la fiction. » **Guy Patrick Sainderichin** regrette que les chaînes n'aient plus confiance dans les auteurs et vice versa. « Je ne vois pas comment rétablir cette confiance. Les auteurs ont perdu confiance en eux-mêmes. Quant aux producteurs, l'un d'entre eux m'a avoué récemment ne plus savoir quelle était la bonne version du scénario. Le problème majeur, c'est de rétablir cette confiance, et la clé est du côté des diffuseurs. » **Pascale Breugnot** soulève alors le problème des études d'audience et d'opinion. « C'est ce qu'il y a de pire pour nous : ces moyennes et estimations ne tiennent pas compte de l'œuvre dans sa globalité. Très souvent, les diffuseurs ont ces études en tête dans les dialogues avec les auteurs, ce sont leurs raisons d'accepter ou de refuser. » **Vincent Solignac** avoue que pour lui, « la confiance a été perdue depuis longtemps. J'estime qu'aujourd'hui seul le rapport de force peut marcher ».

Retrouver le sens

Pascal Perbet, scénariste dans la salle, se demande : « Pourquoi fait-on les choses ? Qu'est ce qu'on a à défendre ? Nous, auteurs, devons être des porte-parole de la majorité des français qui ne se retrouvent pas dans la télévision actuelle. Dans les fictions, il n'y a pas de héros hors de la classe moyenne, on voit une France idéale avec des problèmes qui se règlent toujours, il n'y a pas de pauvres, pas d'immigrés... » Un autre participant cite la série « À Cran ». « Pourquoi une série de cette qualité n'a-t-elle pas pu continuer ? » Si personne n'a de réponse, **Alain Krief** souligne que les diffuseurs raisonnent trop à court terme. « Il existe encore de très bons téléfilms, un ou deux par semaine même, mais dès que ça ne fait que 19 ou 20% d'audience, la série est arrêtée tout de suite ». Une autre scénariste du public rappelle que le problème est global : « Le fait du prince a toujours existé, dans tous les secteurs et dans le monde entier. Je ne sors jamais contente d'une réunion de chaîne. Les dirigeants des chaînes devraient être plus humbles, ne pas avoir de certitudes mais plutôt des convictions. Eux aussi devraient avoir des doutes : nous en avons tout le temps et ça nous aide à avancer. »

Claude de Givray se souvient d'une réunion pour un épisode de « Série Noire », à TF1. « Il y avait deux auteurs face à Pierre Grimblat et moi. Nous leur avons demandé de retravailler le scénario, et ils sont partis effondrés. Grimblat m'a dit : « Je ne suis pas content de nous ». Car nous n'avions été que négatifs, et visiblement pas assez positifs. On ne dit pas « j'aime » ou « j'aime pas » mais « ça fonctionne ou pas ». La déontologie manque dans la

culture des directeurs artistiques.» Pour **Philippe Niang**, qui se présente comme un « scénariste réalisateur, noir et bourguignon », il y a trop d'ethno centrisme indo européen à la télévision. « A Scénaristes en séries l'année dernière j'ai fait venir « Les Lascars » qui sont un exemple de renouveau. Le comique français s'est renouvelé avec Smain et Jamel. Il faut permettre une diversité à la télévision. » Un journaliste dans la salle cite également le succès de programmes courts comme « Un gars une fille », « Kaamelott », ou « Caméra café », qui peuvent être une solution de renouvellement de la créativité.

C'est à **Dominique Lancelot** que revient la conclusion. « Ce n'est pas un problème de créativité, mais d'accès des créatifs aux décisionnaires. Il s'agit toujours du combat entre les saltimbanques et les géomètres, un combat récurrent. Est-ce que plusieurs portes d'entrées pour les projets (et non pas un seul homme ou femme) ne pourraient pas être une solution ?



Intervenants : Trois producteurs : Aline Besson (Marathon), Hubert Besson (TelFrance), Gilles de Verdière (Calt), un réalisateur : Charli Béléteau (réalisateur), et trois scénaristes : Georges Desmouceaux, Yves Ramonet et Jean-André Yrèlès.

Modératrice : Nicole Jamet (scénariste)

Nicole Jamet ouvre le débat en rappelant le contexte : « Les premiers soaps ont commencé à la radio aux Etats-Unis dans les années trente, puis ont migré sur les chaînes. Le plus ancien a 55 ans d'existence, le dernier créé dure depuis neuf ans. Il y a aujourd'hui moins de renouvellement, car un soap installé dure très longtemps. En France, on parle plutôt de « quotidiennes », il en existe plusieurs sortes, représentés par les participants à ce débat. « Plus Belle La Vie » est un soap non bouclé produit par Hubert Besson. Georges Desmouceaux en est le co-créateur et directeur d'écriture depuis un an. A ses côtés, Charli Béléteau, co-créateur de la série « Urban Spé », est réalisateur de la série musicale « Chante ! », et a travaillé également sur « Plus Belle La Vie » et « Cœur Océan ». Enfin Gilles de Verdière est producteur de « Paris Seizième » pour M6, tandis que Jean André Yrèlès, scénariste de « Groupe Flag », travaille sur le développement de « Paris Seizième ». Ensuite Yves Ramonet est auteur de romans et de scénarios, a écrit pour « Léa Parker » et « RIS », et a été co-directeur d'écriture sur la série quotidienne de TF1, « Seconde Chance » pendant un an. Enfin, Aline Besson est productrice chez Marathon de « Sous le Soleil » (TF1), « Dolmen » (TF1), « Cinq Sœurs » (France 2) et « Pas de secret entre nous » (M6). Avec tout ce monde, nous avons des exemples de séries quotidiennes très différentes, à la fois par leur construction et leur organisation ».

Hubert Besson commence par l'exemple de « Plus Belle La Vie » : « On en a beaucoup parlé. C'est un succès qui a même été disséqué. La commande de la chaîne a tout de suite été de 260 épisodes. Nous cherchions à nous démarquer du soap, pour nous orienter vers le feuilleton du 19ème siècle à la Eugène Sue, comme « Le journal à un sou ». » Répondant à une question sur la nature de la commande de départ, le producteur précise : « L'appel à projet de France 3 tenait sur quatre pages. La chaîne voulait une

fiction trans-générationnelle, multi ethnique, ouverte sur le monde d'aujourd'hui, et permettant l'identification du spectateur. Beaucoup de producteurs ont répondu, nous n'étions plus que cinq en phase finale. Nous savions dès le départ que le créneau horaire serait vers 20h20, ce qui nous a permis de travailler dès le début sur une cible précise. En général, c'est un horaire catastrophique, dans lequel on est davantage dans une écoute radio que de télévision. C'était d'ailleurs tout l'enjeu de ce créneau : fidéliser. Au début, les gens regardaient 12 % du programme hebdomadaire, maintenant c'est 70%. C'est ce qu'on appelle le taux de duplication, qui est en moyenne de trois épisodes vus sur les cinq de la semaine. »

Charli Bélétéau enchaîne sur l'exemple de « Cœur Océan » : « C'est une série quotidienne qui demande le même genre de travail que « Plus Belle La Vie », à laquelle j'ai participé un an. Mais la différence entre « Plus Belle La Vie » et une série jeunesse comme « Cœur Océan », c'est que sur cette dernière, on prépare une saison qui sera diffusée quotidiennement plus tard ; l'été suivant par exemple. Le travail du réalisateur est donc différent : dans le flux, il ne peut pas organiser son travail du début à la fin. Alors que pour « Chante » ou « Cœur Océan », je peux préparer bien à l'avance ce que je vais tourner, et tourner vite. Sur « Plus Belle La Vie », cette préparation n'existe pas et l'état d'esprit est différent. Le réalisateur est moins impliqué. »

Gilles de Verdière, producteur chez Calt, détaille ensuite son travail sur « Paris Seizième » pour M6. « La commande de départ était précise. La chaîne voulait 80 épisodes, diffusés en quotidien, ce qui a eu des conséquences sur l'organisation mais aussi sur l'écriture. C'est une configuration proche d'une série de fiction classique entre « Plus Belle La Vie » et « Chante ». Il y a une véritable post production avec une salle de montage (à titre de comparaison, un épisode de « Plus Belle La Vie » bénéficie d'une journée de montage et une demi-journée de finition). C'est la première saison mais il faut anticiper une suite. Nous ne connaissons pas encore l'horaire de diffusion, mais nous savons que ça risque d'être de l'accès prime time. »

Jean André Yertès, auteur, complète l'exemple de « Paris Seizième » : « Nous sommes partis d'un concept amené à Calt par Cédric Perrin et ?, et ensuite, nous avons travaillé sur d'autres bases. Ça a été un gros bordel dont j'assume la paternité, mais pour ce type d'exercice il faut un niveau d'organisation incroyable. Pour « Plus Belle La Vie », Georges Desmouceaux et Olivier Szulzynger avaient le soutien du diffuseur. Nous avançons plutôt à l'aveuglette. Nous allons livrer les 80 épisodes, et s'il y a un problème, nous ne pourrons plus y toucher. En trois semaines de diffusion, si le score

d'audience n'est pas bon, nous ne pourrions rien changer en cours de route, contrairement à « Plus Belle La Vie ». C'est drôle d'ailleurs qu'en France, nous n'ayons qu'une émission quotidienne installée, alors que dans la plupart des pays, il y en a une par chaîne ! Mais cette situation peut changer puisque TF1 a lancé « Seconde Chance », et que M6 a commandé deux séries de 80 épisodes chacune. »

Le scénariste **Yves Ramonet** parle alors de « Seconde Chance », concept de série créé par quatre auteurs, dont il a pris la direction d'écriture. « J'ai été appelé pour prendre la direction d'écriture de ce projet avec Laure Doyonnax, qui a quitté TF1 pour sa filiale Alma. La commande était proche de la Télé Novela : il fallait 180 épisodes bouclés (260 étaient même prévus au départ), une héroïne, un prince charmant, une ambiance type « Le destin de Lisa », et enfin un horaire pas très précis, plutôt vers 17h50... La ligne de conduite était de ne pas faire « Plus Belle La Vie », mais avec l'audimat s'il vous plait (rires). « Seconde Chance » parle d'une femme seule avec ses deux enfants qui commence à travailler pour la première fois de sa vie. Ça reste un divertissement léger. En commençant, on ne savait pas trop comment prendre les choses, comment les mettre en place tant à l'écriture qu'à la production. D'ailleurs même TF1 ne savait pas comment faire. Nous rendions des textes de 22 minutes, ils les étudiaient comme des 90 minutes, et nous les rendaient trop tard. On avait un retour sur le deuxième épisode alors qu'on écrivait le dixième ! On essayait d'aller vite, mais c'était impossible à l'écriture, et à la production c'était pire. Par exemple, TF1 avait trouvé un bel open space pour le décor du travail de l'héroïne. Pourtant à l'écriture, les personnages devaient se dire des secrets et dans un open space c'était tout simplement impossible ! Heureusement, à la fin de l'année, un nouveau directeur de collection, venu de l'école « Plus Belle La Vie », est arrivé avec son expertise (Marc Roux ?). Mais aujourd'hui, « Seconde Chance » a trop d'épisodes d'avance : la série sera en diffusion alors que 80 épisodes sont déjà en boîte. Pour le moment ça fonctionne, mais si un problème surgit, on ne pourra rien changer. »

Aline Besson, productrice fait part à son tour de son expérience sur deux séries à Marathon : « Deux développements ont remporté des commandes au même moment. Le premier, qui s'appelait au départ « A nous Paris » (et qui est devenu « Pas de secret entre nous »), était une sorte d'« Auberge Espagnole » pour M6. Un pilote de 40 minutes a été réalisé, à partir duquel la chaîne nous a commandé 80 épisodes. L'idée était de travailler en configuration quotidienne, ce qui impliquait d'écrire et produire un épisode par jour, avec un budget d'accès prime time de quotidienne, mais 20% moins élevé que celui de « Plus Belle La Vie ».

En parallèle, nous avons développé pour France 2 pendant un an une série avec l'équipe jeunesse, un projet qui est passé ensuite entre les mains de l'équipe de fiction de prime time. C'est devenu la série « Cinq Sœurs » de 260 épisodes, avec éventuellement une sortie de la chaîne à 160 épisodes si ça ne marchait pas. Nous avons écrit en septembre, pour un tournage en novembre et une diffusion en janvier. En face, avec « Seconde Chance », TF1 avait un an d'avance et deux fois plus d'argent. Nous avons donc travaillé dans l'urgence. Les chartes visuelles et artistiques étaient très différentes selon les deux séries. »

Où furent les problèmes et difficultés ?

« Dans les deux cas, nous ne connaissons pas notre créneau de diffusion et donc notre public » déplore **Aline Besson**. « Nous avons supposé que c'était pour de l'access prime time, c'est à dire plutôt pour un public familial jeune. Mais nous n'avions pas anticipé qu'à cette heure là les jeunes désertent plutôt la télévision. Le premier enseignement est donc qu'il est très important de connaître l'heure exacte de diffusion et la nature du public à cette heure. Par exemple, « Le dîner presque parfait » sur M6, est un programme proche du quotidien de la mère de famille à l'heure où il est diffusé. »

« Les séries ont beaucoup changé » continue-t-elle : « Nous sommes partis de concepts complexes qui ont évolué. Peu à peu l'« Auberge Espagnole » n'était plus une colocation, car comme la diffusion était prévue plutôt vers 20h, il a fallu passer à une vision plus adulte. Il aurait mieux valu garder l'idée de départ. De « Plus Belle La Vie » il reste le concept de départ, c'est à dire une vision du monde sous la forme d'un quartier solidaire qui veut garder ses valeurs. La barre a été tenue. Nous aurions dû résister davantage. Pour « Les Cinq Sœurs », on a rajouté un père, une famille ennemie, et du polar parce que c'est ça qui a fait décoller l'audience de « Plus Belle La Vie ». Mais nous sommes diffusés à une heure où il faut prendre son temps. Au début de la diffusion, le spectateur ne regardait qu'un épisode sur cinq dans la semaine, et il fallait qu'il s'y retrouve quand même dans l'histoire. »

« Nous avons vite compris les problèmes, il suffisait de changer le montage. Mais la série pour M6 était tournée en mars pour une diffusion en mai, qui finalement a été décalée à l'été et finalement, nous avons eu trop d'avance ! Nous avons beaucoup travaillé sur la saison deux qui a été refusée. Dans le cas de France 2, nous avons essayé d'arrêter pour réécrire, mais la chaîne a arrêté sans qu'on ait eu la possibilité d'évoluer. Là encore, nous avions trop d'avance dans les textes. »

Etre réactif rapidement

Hubert Besson revient sur l'exemple de « Plus Belle La Vie » : « Notre force c'est que la chaîne nous a accompagné alors même qu'on démarrait bas (à 5,6 % d'audience). Nous nous sommes retroussé les manches, nous avons retravaillé, mais nous n'avions pas le droit à l'erreur. Comme nous étions en l'avance dans l'écriture, nous avons pu jeter des choses déjà écrites, redynamiser, resserrer sur les ateliers. C'est la force d'un soap : le travail n'est jamais terminé. Quand on tourne, que les épisodes sont livrés et qu'on reçoit le verdict au bout, on sait où retravailler, tant pour l'écriture que pour la mise en scène. Mais cela n'a été possible que parce que France 3 a suivi. Le programme est mouvant. J'ai essayé de travailler avec M6 et ça n'a pas marché parce qu'ils n'ont pas accepté cette réactivité. Ça n'a été possible qu'avec le service public. Certains diffuseurs ne peuvent pas imaginer que ça leur échappe. Qui dirige le bateau ? Sur « Plus Belle La Vie » ce sont les auteurs, les chefs d'atelier qui ont la responsabilité de leur histoire et le programme dans les mains. C'est ce qui fait à la fois la qualité du feuilleton et notre liberté éditoriale. »

Le scénariste **Georges Desmouceaux**, à l'origine de la série avec Bénédicte Achard et Magaly Richard Serrano, confirme l'importance de cette réactivité : « Nous avons commencé sur une histoire plus chronique, moins feuilletonnante, à la demande de la chaîne. Mais ça a beaucoup évolué. Il y a eu une réunion de crise après la première semaine de diffusion. On a décidé de faire de gros changements dès les épisodes 40 et des changements de fond dès l'épisode 60. On est resté sur le concept du village gaulois, peuplé de personnages populaires solidaires, mais maintenant on a ajouté à la mondialisation d'autre ennemis : le diable, les fantômes, la mafia, etc... C'est difficile de fidéliser les gens. Pour que les spectateurs passent d'un épisode par semaine à trois, nous avons ajouté des histoires très fortes. Paradoxalement, si nous avions eu davantage d'avance à l'écriture, nous serions morts... Finalement, commencer avec 6 % d'audience a été une chance, parce que nous n'avions plus rien à perdre. Et dès qu'on a changé un peu la ligne éditoriale, les jeunes sont venus. »

Ne pas partir sur trop d'épisodes

« Ce n'est pas parce que « Plus Belle La Vie » a marché que les autres soaps vont marcher aussi » remarque **Aline Besson**. « Il faut accepter qu'il n'y a pas de recette. Ils ont inventé un format qui ne ressemble à rien : on y croise des fantômes, la peste, mais aussi le racket dans le collège, l'apprentissage de la sexualité, le voile... Tout est mélangé. Et pourtant, ils ont fait quelque chose qui a une identité forte, c'est important. » **Marie-Anne Le Pézennec** remarque qu'« avec seulement 40 épisodes en boîte, vous auriez eu le temps de réagir. Alors pourquoi partir sur 80 épisodes ? Y a-t-il

eu d'autres exemples ?» Pour Aline Besson, « c'est dommage, mais dans une chaîne, la programmation et la fiction ne se parlent pas. Sachons quand programmer, quand lancer, sachons ne pas prévoir trop d'épisodes d'avance. Car arrêter une machine qui a trop d'avance, c'est très difficile. »

Pour **Gilles de Verdière**, « la série « Plus Belle La Vie » a une vision, c'est sa force et sa réussite. Sur « Paris Seizième », nous essayons de garder une vision d'auteur, celle de Jean-André Yerlès. Nous sommes contents de ce qui a été fait, et nous assumerons cette vision jusqu'au bout. Mais une commande de 260 épisodes n'a rien à voir avec celle de 40 ! Dans ces contraintes et ces quantités, on est obligé d'aller jusqu'au bout quand l'impératif est la continuité de diffusion. Nous sommes dans la même configuration qu'Aline Besson. »

Le pouvoir aux auteurs

Le scénariste **Jean André Yerlès** (« Paris Seizième ») tient à préciser à quel point ces séries sont aussi un plaisir pour les auteurs. « On écrit pour des comédiens, on descend sur le plateau, on les voit jouer. C'est aussi ce qui fait le bonheur de ce métier, la proximité avec les acteurs et les réalisateurs. Il faut beaucoup d'énergie pour préserver ce plaisir, face à une chaîne qui ne veut pas perdre son contrôle sur l'éditorial. En tant qu'auteur, quand on travaille sur un soap, on ne peut plus regretter de ne pas être impliqué dans la fabrication et les décisions, de casting, artistiques ou autres. » Yves Ramonet souligne que TF1 l'a compris sur « Seconde chance » : « Maintenant, la chaîne valide les arches pour les 180 épisodes par arches de 30 épisodes. TF1, qui a pourtant la réputation d'être une chaîne souvent présente, a vite accepté de ne pas valider les séquenceurs. Elle se contente de valider les arches, de lire les Versions une, deux et définitive. A M6 ils travaillent différemment, et ils ont tort. Sur « Paris Seizième », les auteurs ont un réel pouvoir. Pas pour s'en délecter mais pour avancer. Que TF1 arrive à laisser aux scénaristes une latitude qu'ils n'ont pas ailleurs, pour moi c'est un signe. » Hubert Besson rappelle que c'est sans doute aussi grâce à l'arrivée de Marc Roux, fort de l'expérience de « Plus Belle La Vie », qui a su taper du poing sur la table. « Travailler aujourd'hui sur une série quotidienne, c'est le plus grand espace de liberté à la télévision. » conclue-t-il. « On peut parler de choses dont on ne parlait pas à la télévision avant. Et on est dans des mécaniques de rapidité qui font que ça échappe aux diffuseurs. » Georges Desmouceaux, un des premiers auteurs de « Plus Belle La Vie » le confirme : « Si nous avons du succès aujourd'hui, c'est aussi parce qu'on nous a laissés de la liberté. Et si on nous a laissés libres, c'est parce qu'on a commencé par un échec d'abord ! »

Gagner la confiance de la chaîne

Un scénariste demande à la cantonade : « on cite habituellement Canal + comme le HBO français, mais est-ce que ça ne serait pas plutôt France 3 ? » Aline Besson revient sur les échecs des deux séries quotidiennes dont elle a parlé. « Elles ne sont pas de la responsabilité des diffuseurs. France 2 et M6 ont lu chaque étape de chaque texte, ont affiché les plannings travaillé tous les jours. Elles ont joué le jeu, et ne nous ont pas mis en retard. » Mais pour Yves Ramonet, c'est là qu'est l'erreur : « Les diffuseurs doivent comprendre qu'ils n'ont pas à sacrifier leur vie à tout lire, toutes les étapes d'écriture. Ils feraient mieux d'aller jouer au golf [rires] ! Leur place est importante, ils valident les arches, mais c'est de la folie de vouloir tout lire. Même un directeur d'écriture ne peut pas tout lire... ». Hubert Besson le rappelle : « Même en tant que producteur je n'arrivais pas à lire toutes les étapes. J'ai essayé pendant les six premiers mois mais depuis, j'ai appris à déléguer : c'est un travail d'équipe. Il faut faire confiance aux chefs d'équipe chez les dialoguistes et les séquenceurs. Ça ne veut pas dire que le diffuseur n'est pas présent, on a toujours nos réunions éditoriales, mais ils nous font confiance. » Aline Besson renchérit : « Ce sont des œuvres collectives et c'est pour ça qu'on aime les faire. Les deux chaînes ont joué le jeu du timing. Avec le recul, je me dis que nous n'avons pas eu assez de temps sur la Bible. Avec M6, on aurait du pouvoir tout revoir, mais on est allé trop vite : la chaîne devrait réfléchir à son éditorial avant de faire une demande à un producteur. »

Pour **Jean-André Yerlès**, « Canal + a les mêmes travers que les autres chaînes du point de vue éditorial. Elles donnent toutes leur avis, que ce soit par des notes, des coups de fil, ou des réunions interminables. Mais c'est matériellement impossible de donner son avis chaque jour sur une série quotidienne. Si ça marche c'est « Plus Belle La Vie », il y a la liberté car il y a l'audience. Mais quand vos scores ne sont pas à la hauteur c'est l'inverse. Si on construit une série en fonction de ce que dit la chaîne, il faut savoir que son éditorial, c'est son public. Pour « Plus Belle La Vie », ce qui a été épuisant, c'est tenir les personnages face à la chaîne, qui propose toujours des personnages qui sont le reflet de leur public. Mais quand un diffuseur investit 5, 8 ou 35 millions d'euros dans un programme de série quotidienne, il a besoin de se rassurer. On a commencé « Plus Belle La Vie » avec un cœur de cible âgé, qu'il fallait garder tout en allant chercher les jeunes. Ça ne me gêne pas de parler comme ça, de dire qu'on va « travailler sur la ménagère » ! Il faut intégrer certaines demandes de la chaîne. »

Le scénariste Jean-André Yerlès accepte ces contingences, et même davantage : « J'aime avoir le nez sur les courbes d'audience pour savoir ce qui a fonctionné. Mais la chaîne a envie de créer ses propres personnages, c'est ce que j'ai trouvé difficile. Mais on a tous les mêmes problèmes, il faut

se battre tant qu'on n'a pas fait ses preuves. » Yves Ramonet raconte que sur « Paris Seizième », les scénaristes recevaient des notes de la chaîne sur les séquenceurs plus longues que le séquenceur lui-même ! « *Mais j'ai travaillé aussi sur « Ris » où ils étaient beaucoup plus interventionnistes. M6 intervient aussi et ça ne sert ni la série, ni la chaîne. Pour « Seconde Chance », TF1 a fait une étude sur les cinq premiers épisodes : nous avons eu des retours sur ce qui marchait ou pas, tout en maintenant une volonté affirmée de continuer sur la ligne.* »

Le feuilletonnant

La modératrice, **Nicole Jamet**, regrette que les intellectuels français bouddent le feuilleton télévisé, et certainement parce qu'ils ne le regardent pas vraiment. « *Après tout, on ne lit pas seulement trois pages d'un roman d'Eugène Sue ou Balzac pour se faire une idée. Je crois au contraire qu'aujourd'hui ces séries quotidiennes ont un véritable rôle de lien social.* » Revenant à nouveau sur l'exemple de « Plus Belle La Vie », Georges Desmouceaux rappelle que le cahier des charges du départ était assez fort. « *Ils voulaient brider le romanesque et pourtant, c'est quand on a commencé à mettre du feuilleton que ça a marché. Mais ça n'a pu être entendu que lorsque la diffusion a commencé et que l'audience a été bonne.* » Hubert Besson rappelle quant à lui que « *quand on a commencé « Plus Belle La Vie » c'était un peu sale, chez les comédiens comme chez les auteurs et les producteurs... Les agents ne voulaient pas de ce genre, qui n'a jamais été installé ou reconnu. « Hélène et les garçons » avait plombé les séries quotidiennes.* » Aline Besson nuance son propos : « *A Marathon, nous n'avons eu aucun problème pour avoir des auteurs et acteurs pour les deux séries quotidiennes. Ce sont des laboratoires, des tremplins, et même des écoles. C'est maintenant reconnu dans la profession.* »

Et les séries jeunesse ?

Le réalisateur **Charli Béléteau** trouve qu'on sous-estime les séries jeunesse : « *Il y en a qui fonctionnent bien. Les jeunes adorent le feuilleton, c'est avec eux qu'il faut faire la télévision de demain. Il y a un vrai créneau, le matin, pour inventer des programmes. Une série quotidienne, ce n'est pas forcément 300 épisodes, 26x26 minutes c'est bien suffisant ! Il y a une façon de faire dans la série jeunesse qui n'existe pas sur le prime, même au niveau de la fabrication. Mais j'ai été dans beaucoup de festivals avec des séries jeunesse et je ne vois jamais des gens du métier dans la salle. Ici, il y a eu une projection de « Foudre » tout à l'heure. C'est un feuilleton jeunesse formidable, dont les créateurs, Bertrand Cohen et Stéphane Meunier sont demandés partout.* »

Cependant une scénariste, **Dodine Herry**, se plaint d'avoir proposé des séries jeunesse à GMT, et de s'être entendu répondre qu'il n'y avait pas de place pour ce genre dans les chaînes. « *Pourtant il y a des choses à changer. Ce que j'ai vu diffusé n'est pas assez moderne. Dans « Cœur Océan » on faisait faire à des gamins de seize ans des trucs de douze ans !* » Hubert Besson se souvient également d'avoir du se battre pour proposer des séries jeunesse. « *Et c'était il n'y a pas si longtemps. Il n'y avait pas de reconnaissance de ce travail, maintenant il y a un prix au festival de la fiction de La Rochelle.* » Le réalisateur Charli Béléteau ajoute que les jeunes regardaient « Cœur Océan » mais aussi leurs grand-mères et leurs mères : « *Ça permettait des dialogues sur plusieurs générations. Les séries de journée c'est important.* »

La modératrice, **Nicole Jamet**, propose alors une conclusion qui ouvre le débat : « *Il faut que chacun ait de plus en plus d'ambition pour les séries quotidiennes, qui manquent encore souvent d'argent.* »



Intervenants : Estelle Boutière (NPA Conseil), Frédéric Prallet-Dujols (directeur des acquisitions de programmes, France 4), Joey Faré (productrice, Scarlett), Olivier Szulzynger (scénariste), Angelo Cosimano (directeur général adjoint de Digimage)

Modérateur : Serge Siritzky (directeur de la rédaction d'Écran Total)

La TNT, 12% de l'audience, 7,4 millions d'euros dans la fiction

Serge Siritzky commence par résumer brièvement la situation : « *Les chaînes thématiques ont déjà pris de l'audience aux grandes chaînes, puisqu'elles en totalisent 12% aujourd'hui, l'équivalent du câble et satellite.* »

Il présente ensuite **Estelle Boutière** de NPA Conseil, qui a réalisé une étude sur ces chaînes et leurs implications dans la production audiovisuelle.

« *La montée en puissance des chaînes de la TNT est notable, et a des implications sur le processus de production de fiction. Sur un an, l'audience des chaînes de la TNT a doublé (de 6,5% en septembre 2007 à 11,8% en septembre 2008). Les chaînes hertziennes dites historiques baissent à 75,4% d'audience, et celles du câble et satellite sont stables à 12,7%. La progression a encore une marge jusqu'en 2011, date à laquelle tous les foyers seront équipés pour recevoir la TNT.*

« *En parallèle les investissements publicitaires de la TNT progressent à la même vitesse, puisqu'en 2008 ils sont estimés à 830 millions d'Euros (contre 412 en 2007). Ce chiffre d'affaires fixe le montant des obligations d'investissement des chaînes dans la production, c'est à dire qu'un pourcentage de leur chiffre d'affaires est consacré aux investissements dans les œuvres audiovisuelles (de fiction mais aussi de documentaire, animation et spectacle). Sept chaînes de la TNT sont soumises à ces obligations, pour des pourcentages qui vont de 8 % à 17 %. En 2007 elles ont toutes rempli leur quota et même parfois dépassé leurs obligations d'investissement, et investi quasiment 20 millions d'euros. Le choix des investissements dépend bien évidemment de l'éditorial de la chaîne : ainsi Virgin 17 s'intéressera plutôt aux clips, tandis que Gulli préférera la fiction jeunesse.*

« *Globalement, 40 % des investissements des chaînes de la TNT concernent la fiction, soit 7,4 millions d'euros. Cela ne représente que 2 % de l'ensemble de la production totale de fiction contre 94 % pour les chaînes hertziennes.*

« *Selon le CSA, la répartition des investissements des chaînes de la TNT en 2007 est à 89 % de l'acquisition de droits de fiction non inédite et à 11 % de la fiction inédite (soit 817 000 euros pour quatre chaînes, en commande d'écriture et préachat). NRJ 12 est la seule à avoir initié des fictions inédites, pour 400 000 euros. Ce sont des formats courts comme « Ça va pas être possible » et « Bob Guetto ». Les trois autres chaînes sont NT1, France 4 (« Mon père dort au grenier »), et W9. En 2008, Direct 8 et la chaîne parlementaire ont également investi (« Futurofoot » et « Guy Moquet »).*

« *Les premières conclusions sont que les premières diffusions sur la TNT sont exclusivement de formats courts (6, 13 et 26 minutes). La fiction permet de tester des auteurs et sociétés de production, de fidéliser le public avec des séries récurrentes, et enfin de réaliser des économies d'échelle. Produire de la fiction inédite renforce l'identité des chaînes : en première diffusion, elles ont une liberté éditoriale, et en deuxième diffusion, cela leur permet d'investir quand elles n'ont pas encore les moyens de financer seule une fiction. L'apport des chaînes de la TNT peut être un complément de financement pour les autres chaînes, hertziennes ou du câble et satellite. Et enfin, pour les auteurs et producteurs c'est un nouveau petit marché.* »

Le point sur leurs obligations

Serge Siritzky demande pourquoi les chaînes de la TNT n'ont pas toutes les mêmes obligations, tout en soulignant l'importance de la différence entre les achats de stock et les investissements réels en production.

En réponse, **Corinne Samyn**, responsable de la production audiovisuelle au CSA, rappelle donc les principes des obligations d'investissement des chaînes. « *La règle générale veut que toutes les chaînes qui diffusent plus de 20% d'œuvres audiovisuelles par an ont l'obligation de consacrer 16 % de leur chiffre d'affaires à des investissements dans les œuvres audiovisuelles. Les chaînes musicales ont un taux moindre, à 8 %, tandis que les autres chaînes ont généralement des périodes de montée en charge. Et il existe des taux plus élevés comme pour TMC, une chaîne très ancienne. Ces taux prennent alors en compte les œuvres audiovisuelles européennes (pour un quart des investissements, souvent des achats de droits et plus rarement, des coproductions).* »

« *Cette obligation globale de 16 % comprend plusieurs sous quotas. Le sous quota « indépendant » concerne une partie des dépenses qui doivent concerner des producteurs indépendants de la chaîne. Le sous quota de productions inédites est variable selon les diffuseurs : il doit représenter deux tiers de l'obligation globale pour les chaînes hertziennes analogiques, le tiers pour les numériques, et 15 % pour les chaînes du câble et satellite. Quand on parle des chaînes de la TNT, un tiers de leur obligation doit donc*

être investie dans la production inédite. Ce tiers ne comprend pas seulement les dépenses en préachats et en coproductions mais aussi les conventions d'écriture. Aujourd'hui, la situation est contrastée : sept chaînes numériques réalisent des investissements dans la production audiovisuelle, mais elles ont des stratégies très différentes entre elles contrairement aux six hertziennes historiques. »

« Il faut savoir que le chiffre d'affaires cumulé des chaînes hertziennes numériques ne représente qu'1,2 % du chiffre d'affaires global de l'ensemble des chaînes, contre 90 % pour les six hertziennes historiques : c'est la base de calcul des obligations ! Et si on se concentre simplement sur la fiction inédite française, il faut savoir que les six chaînes hertziennes historiques réalisent 98,3 % de l'ensemble des investissements en production, contre 0,2 % pour l'ensemble des chaînes de la TNT : ce ne sont pas du tout les mêmes ordres de grandeur. En volume, en 2007, cela correspondait à 516 millions d'euros investis en fiction par les chaînes hertziennes, contre 7,4 millions d'euros par la TNT gratuite, et 23 millions d'euros par toutes les chaînes payantes (les chaînes du câble et du satellite et les cinq chaînes de la TNT payantes). Le total des dépenses déclarées en fiction se partagent en pourcentage à 95 % pour les chaînes historiques contre 1,4 % pour la TNT gratuite. Si l'on revient à la fiction, elle représente 61 % de l'ensemble de toutes les dépenses de tous les diffuseurs, 64 % pour les chaînes hertziennes historiques, et 40 % pour les chaînes de la TNT gratuite. Ces dernières sont donc sous représentées sur la fiction et sur représentées sur le magazine. »

« **Héros Corp** », une coproduction entre les chaînes Comédie et France 4

Gilles de Verdière, producteur à Calt, fait part de son expérience sur un programme pour la TNT : « Notre aventure commence, puisqu'on est encore en train de finir de produire. Il s'agit d'« **Héros Corp** », un programme de 15x26 minutes créé par Simon Astier. C'est une collaboration entre les chaînes Comédie et France 4 dans une logique de préachat. La première diffusion est pour Comédie, la deuxième pour France 4. Il s'agit de vraie fiction, mais à 30 % d'un budget d'accès prime time. Je ne donnerai pas de chiffre, mais on est aux alentours de 30 000 euros la demie heure. Il y a deux motivations pour nous : d'abord lancer une série avec un auteur auquel on croit, c'est le côté laboratoire. Ce n'est pas conseillé aux petits producteurs, parce que la marge de bénéfice sur le programme est quasiment nulle. Ensuite, notre deuxième motivation, c'est le contrat avec les chaînes, car nous avons une liberté absolue. C'est le véritable intérêt pour les auteurs. Les deux chaînes ont respecté le deal à 100 %, nous n'avons pas eu de convention de développement et ils nous ont laissé carte blanche. C'est risqué pour un producteur, mais cette liberté de création est fondatrice pour

le projet. C'est une telle épreuve physique pour l'équipe, qu'il faut une vraie motivation artistique. La leçon qu'on en tire ? C'est un laboratoire formidable, c'est difficile. Et on ne gagne pas d'argent ! Il faudra bien que dans un futur proche on gagne notre vie sur ce genre de programme... Ça aurait pu peut-être voir le jour sur une chaîne hertzienne, mais nous n'aurions pas eu du tout la même liberté. On parle quand même d'une bande de super héros sans pouvoir paumés en Lozère ! Et ça sera diffusé en prime time sur les deux chaînes ! »

Frédéric Prallet-Dujols, directeur des acquisitions de programmes, à France 4, est l'un des partenaires du projet.

« C'était une opportunité. Calt est un vrai producteur, ça nous a rassurés. De plus, pour nous c'est plus intéressant d'être derrière une chaîne comme Comédie que derrière une hertzienne. Depuis janvier 2007, nous essayons d'être second diffuseur sur des projets diffusés sur France 2 et France 3 en cohésion avec notre ligne éditoriale. Depuis cette date, nous avons effectivement investi plus d'1 million d'euros en fiction française, souvent en second diffuseur après France 2 : par exemple « Mon père dort au grenier », ou la troisième saison de « Nos Années Pension ». Car France 4, petite sœur de France 2 et France 3, cherche plutôt le public jeune, les 15-34 ans, et à les ramener vers le service public. C'est pourquoi nous sommes aussi avec France 2 sur « Clara Sheller 2 », ou « Action spéciale Douane ». C'est un choix d'investir en tant que deuxième diffuseur, mais nous voudrions également investir en premier diffuseur. Mais le budget annuel de programme de France 4 est de 20 millions d'euros, ce qui correspond à une semaine de budget de France 2 ! Nous sommes en discussion avec Comédie, mais il faut trouver un projet commun. »

« Enfin, je voudrais rappeler que France 4 était avant la chaîne Festival, une chaîne de second marché sur le câble et le satellite, qui pour 90% de la grille, rediffusait de la fiction française avec un budget de programmes de 13 millions de francs (soit moins de 2 millions d'euros) pour l'année ! Il faut se souvenir d'où on vient. Depuis janvier 2007, France 4 est devenue une chaîne de divertissement et une contre offre aux chaînes comme W9, NRJ 12 et Virgin 17. Ça prend du temps de trouver des projets, de les monter : nous sommes fiers de ce que nous avons fait depuis le début, et ce sont des investissements importants pour nous. »

Comme le souligne **Gilles de Verdière**, « lorsque deux chaînes concurrentes de deux groupes concurrents s'allient pour un projet comme cette fiction inédite, c'est un levier de communication très fort. Ces projets doivent pouvoir créer l'événement... » A Joey Faré (productrice, Scarlett), qui demande si l'alliance entre Comédie et France 4 est inédite, **Frédéric Prallet** répond : « Nous avons déjà produit un magazine avec Comédie sur

les concerts sauvages, une tournée de groupes dans des lieux parisiens. Comédie était deuxième diffuseur.»

Un projet de feuilleton quotidien pour NRJ 12

La productrice **Joey Faré** donne l'exemple de l'appel d'offre de feuilleton quotidien pour NRJ 12 auquel Scarlett a répondu. « *Je suis allée chercher le scénariste Olivier Szulzynger, qui a l'expérience et le succès de « Plus Belle La Vie ». Le budget était très petit, 15 à 20 000 euros l'épisode de 22 minutes. Donc, nous ne pouvions produire ce genre de fiction qu'avec un coefficient multiplicateur important, c'est à dire beaucoup d'épisodes. Nous avons fait une proposition à NRJ 12, mais la chaîne n'avait pas vraiment réalisé ce qu'était un feuilleton quotidien, et l'ampleur de leur demande... Le projet continue à les intéresser, mais ils sont en pleine observation des scores des séries quotidiennes sur M6 ou France 2, qui n'ont pas marché comme vous le savez... Donc c'est en attente. Cette expérience nous a laissé un drôle de goût. Il y avait un petit cahier des charges, pas très substantiel, à part qu'il fallait produire pas cher (rires). Il y avait une cible jeune, les 15-34 ans. Ils voulaient du soap avec une écriture et une dynamique plus jeune que « Plus Belle La Vie ». Il ne faut pas ressortir négativement de ce genre d'expérience : on est prêt à ne pas gagner sa vie, mais pas non plus à perdre de l'argent... Le budget était si serré que le projet ne trouvait son adéquation économique et artistique qu'à partir d'une commande de 150 épisodes, et à condition d'avoir une aide du CNC... »*

Olivier Szulzynger met les choses en perspective : « *Le budget d'écriture d'un épisode de « Plus Belle La Vie » était d'environ 7 000 euros l'épisode plus 8 000 euros de droits de diffusion, soit le prix total d'un épisode du projet sur lequel nous avons travaillé pour NRJ 12 ! Donc il faut tenter cette expérience non pas pour l'argent mais pour la liberté. Il y a eu effectivement un petit choc culturel entre nous qui sommes habitués à de la fiction industrielle [et qui raisonnons sur de grandes masses] et la chaîne de la TNT. Si cette série se fait, il y aurait un énorme travail de production à réaliser pour faire entrer l'objet dans le budget ! Nous ne sommes plus à l'époque de « Voisin Voisine » : le programme doit être attrayant car il faut trouver des auteurs prêts à travailler à un prix moins élevé qu'ailleurs.»*

Une situation schizophrénique

Serge Siritzky passe ensuite la parole à **Angelo Cosimano**, directeur général adjoint du prestataire Digimage : « *en tant que prestataire, est-ce qu'il y a selon vous une économie de production à la TNT ?* ». Pour ce dernier, « *la situation est schizophrénique. La TNT arrive alors que le parc mondial de télévisions change. Les écrans sont quatre fois plus grands, tous les*

programmes seront en haute définition en 2009... Un programme français peut prendre un vrai coup de ringardise quand il est tourné encore en 16 mm et diffusé en haute définition. Quand on va devoir fabriquer de la fiction à grande échelle pour ces chaînes de la TNT, on ne va pas pouvoir le faire à l'économie.

De plus, les programmes étrangers représentent une véritable concurrence, ils sont déjà multi diffusés, et la concurrence est donc déséquilibrée. En France on aime davantage les poètes que la technique. Mais aujourd'hui, il y a une réalité : l'emballage est devenu primordial. C'est selon moi une des explications de la désaffection actuelle pour la fiction française. Et puis il y a des limites à la baisse des coûts : le salaire des gens par exemple. Les chaînes de la TNT représentent le troisième maillon dans l'existence de la télévision. Les chaînes hertziennes anciennes sont confortables, ce sont elles qui produisent le plus. M6, qui est plus récente, investit moins, fonctionne avec moins de personnel. Quant aux chaînes privées de la TNT, elles vivent avec de toutes petites équipes, et leur investissement dans la production n'est qu'à 1 % du total alors qu'elles rassemblent 12 % du public... Elles peuvent facilement se fournir à l'étranger. C'est un modèle de financement pas cher, mais dangereux.»

Un réalisateur dans la salle intervient pour préciser que les coûts de production ne sont aujourd'hui pas les mêmes avec les nouvelles technologies : « *on tourne en HD, on monte sur ordinateur* ». Mais comme le précise **Angelo Cosimano** : « *Je ne parle pas seulement de technique, mais aussi des décors, du maquillage, des lieux de tournage. La TNT diffuse des programmes tournés en 35 mm et post produits en HD, réalisés à l'étranger qui sont de meilleure qualité que les français qui partent perdants. Regardez ce qui fait de l'audience : il y a une invasion de programmes américains en prime time.* »

La place d'Internet

Une jeune scénariste demande si les producteurs cherchent des compléments de financement sur Internet, auprès des opérateurs de téléphonie mobile etc... « *En Grande Bretagne, il y a une réflexion sur ce genre de projets. Je travaille actuellement sur un projet multi média qui allie la fiction télévisée, des mobisodes, des déclinaisons internet, ce qu'on appelle la fiction 360. C'est ce que fait Arte avec « Twenty Show » avec des personnages et des blogs fictifs.* »

Frédéric Prallet-Dujols précise qu'il regarde beaucoup les programmes courts du Net. « *Et de notre côté, nous devons prendre davantage de risques et être plus innovants. Nous travaillons depuis longtemps à proposer des web fictions sur notre site, c'est une réflexion évidente pour nous. France 4 a la chance d'être dans un groupe qui l'a pris en*

compte, c'est tout à fait intégré à notre politique. Un des buts est de trouver un espace communautaire. Aux Etats-Unis, Disney avait réalisé une série, « Greek », qui se déclinait aussi sur Internet. Ensuite, il faut prendre en compte le fait que notre budget est déjà très faible pour proposer des choses sur l'antenne, et qu'il faut donc faire des choix. Pour l'instant ils ont été faits, il faut privilégier l'antenne. »

Pas d'argent, mais la liberté de création

Un auteur dans le public demande ce qu'est la liberté de création quand elle est limitée par les moyens ? Il cite Bruno Gaccio et son travail à Canal +, qui allie la liberté et l'argent. « Sur la TNT on crée un précédent, un modèle où l'écriture est libre et pas chère à la fois. Cela existe déjà pour les courts métrages, mais il existe des courts faits avec peu de moyens, une grande liberté, et des castings prestigieux. »

Pour **Olivier Szulzynger**, « on en est au stade du questionnement : est-ce qu'on a quelque chose à faire ensemble ? Je n'ai pas encore la réponse ! » Car comme le résume avec inquiétude un scénariste dans le public, « accepter de travailler pas cher, c'est se tirer une balle dans le pied. Les chaînes vont rester sur les mêmes budgets, et on risque de créer un modèle fatalement pérenne. » Mais la productrice **Joey Faré** pense que l'on peut trouver un type de fiction adaptée à ce budget. **Valérie Champetier** consultante pour NPA Conseil, cite par exemple l'école Dogma, créée par Lars Von Trier pour le cinéma. « Il existe des cinéastes qui travaillent en DV pour des budgets faibles, et ça leur donne une nouvelle créativité. » Selon le scénariste et président de l'UGS **Vincent Solignac**, « si on a de la liberté sur la TNT, il faut en profiter comme un terrain de jeu. Le scénariste doit avoir un plus grand pouvoir, ne serait-ce que pour la production : il peut participer au casting, aux choix de production, c'est une nouvelle façon de travailler. » Un réalisateur compare la situation aux débuts du câble : « C'était pareil, et ça va être encore pire pour la fiction sur Internet ! On parle de fiction industrielle, et pas de films d'auteurs. »

La conclusion est apportée par un scénariste du public qui pose la judicieuse question du temps : « entre la montée en puissance de la fiction sur le web, qui s'ajoute à celle diffusée sur les chaînes classiques ; et la télévision sur téléphones portables, quand va-t-on avoir le temps matériel de regarder tout ça ? Il y a une véritable dispersion de l'audience qui a des conséquences sur la rentabilité de la fiction. »



Intervenants : les scénaristes Stéphane Carrié (« RIS »), Sylvie Simon (« Equipe médicale d'Urgence »), Nicolas Durand-Zouky (« Plus belle la vie » et « Disparitions »), Tito Topin (« Navarro »), Sophie Baren (« Section de recherches »), Olivier Szulzynger (« Plus belle la vie »), Isabelle Dubernet (des ateliers dialogues de « Plus belle la vie ») et Frédéric Krivine (« PJ » et « Un village français »).

Modérateur : Guy-Patrick Sainderichin (Scénariste)

« Navarro », deux auteurs au maximum

Le scénariste **Guy-Patrick Sainderichin** propose de commencer la réflexion sur l'écriture en quantité par l'exemple de la série « Navarro », « qui a compris énormément d'épisodes, indépendants les uns des autres, et a demandé un minimum de délégation d'écriture »

Tito Topin confirme aussitôt qu'il ne s'agissait pas vraiment d'un atelier d'écriture : « Nous recevions des synopsis, venant au début d'auteurs de polar exclusivement. Ils nous présentaient un synopsis, qui était ensuite développé par leur propre auteur avec pour seule consigne de ne justement pas se soucier de la série, de ne pas tenir compte de la greffe avec les épisodes récurrents. Ils arrivaient avec des guests, des personnages de méchants ou de victimes, c'était le plus intéressant pour eux. Et dans un second temps, je m'occupais de faire la greffe qui réussissait. Parmi les quatre premiers « Navarro », deux étaient tirés de romans de Jean Paul Demure et Georges Patrick. Le producteur Pierre Grimblat les avait achetés pour sa Série Noire qui s'était arrêtée, et m'a demandé de les adapter pour qu'ils deviennent des « Navarro ». J'intervenais sur l'adaptation, je gérais les contraintes de la production, comme le manque de temps, l'excès de décors ou de personnages... J'évitais des contraintes aux auteurs, et j'assurais l'homogénéité et la cohérence, via les dialogues. Sur 108 épisodes de « Navarro » j'en ai écrit seul une quinzaine. La plupart du temps un épisode comptait deux auteurs, et jamais plus de trois. Ce n'étaient donc pas du tout des ateliers d'écriture. »

Il précise également que « sur « Navarro », « les premières années on tournait dix épisodes par an. Mais ça n'était pas feuilletonnant, donc on pouvait avancer un texte plus vite qu'un autre et changer en cours de route. »

« Plus Belle La Vie », vingt auteurs

Olivier Szulzynger détaille ensuite le fonctionnement de la série « Plus Belle La Vie », sur laquelle il a longtemps été directeur de collection. « *Cette série compte 260 épisodes feuilletonnants par an, soit cinq épisodes à écrire en une semaine. Nous travaillons en atelier d'environ vingt auteurs. En une semaine, c'est l'équivalent d'un long métrage à écrire, ça génère de l'excitation mais aussi de la violence. C'est un danger qui tient également à la personnalité du directeur de collection, qui a souvent un trop grand pouvoir. Non seulement il recrute les auteurs, mais il arbitre constamment : il s'agit de créer une histoire en deux heures, et de savoir estimer tout de suite si ça marche ou pas. Mais il faut aussi que le groupe existe car les auteurs se consacrent quasi exclusivement à la série. C'est une sorte de salariat sans garantie puisque ce sont des contrats à l'épisode. C'est compliqué, je ne dis pas que j'y suis arrivé, mais c'est ce que génère l'écriture en groupe.* »

De « PJ » à « Un Village Français »

Frédéric Krivine revient sur deux expériences très différentes : hier « PJ » et aujourd'hui, « Un Village Français ». « *Je vais comparer les deux, en commençant par une formule un peu provocatrice : quand on fait un atelier, c'est qu'on ne peut pas faire autrement. Car mettre en place un atelier cela implique de confronter ses parti pris à d'autres personnes, alors qu'on fait déjà face aux réalités de la chaîne et du producteur. Parfois, l'atelier est indispensable parce que c'est feuilletonnant, ou parce qu'il y a trop d'épisodes, et que le producteur ne peut pas faire reposer son risque sur une ou deux personnes. Nous sommes encore un peu à l'âge de pierre de la série, il y a peu de gros volumes en prime time. La moyenne est de douze épisodes par an de 52 minutes. C'est une taille tangente, pour laquelle on n'est pas encore obligé de passer par l'atelier. De plus, pour créer une série industrialisée, il faut faire un prototype au début, et là il ne faut pas du tout (voire surtout pas) le faire en atelier !* »

« *Si je prends l'exemple de « PJ », j'étais seul pour les douze premiers épisodes, et je n'ai engagé l'atelier qu'à partir de l'épisode treize. Cela m'a permis de montrer aux autres auteurs des exemples qui facilitaient le travail, et créaient un langage commun. Dans le cas d'« Un Village Français », nous avons du monter l'atelier sans avoir de prototype, car nous avons été confrontés à des problèmes de délais. La chaîne voulait tourner en 2007, et physiquement je ne pouvais pas écrire seul les six épisodes en trois mois. Nous nous sommes donc retrouvés à plusieurs, à la fois en situation d'écrire ensemble un épisode et de tenter d'élaborer un langage commun ! Finalement, la série ne s'est pas tournée en 2007 mais l'atelier était là. Actuellement, nous écrivons les épisodes sept à douze, et nous cherchons*

encore ensemble des éléments qui devraient faire partie du prototype. Il faut donc éviter, quand on le peut, de monter des ateliers trop tôt. »

Pas d'atelier sur « Equipe médicale d'urgence »

Sylvie Simon travaille plutôt en solitaire, « *en tous cas dans neuf cas sur dix. Sur « Equipe médicale d'Urgence », nous ne travaillons pas vraiment en atelier. Nous sommes trois ou quatre, Isabelle Sébastien rend tous les séquenceurs, Laurent Burtin travaille beaucoup sur tout ce qui est médical, et nous écrivons les dialogues chacun de notre côté. C'est possible parce qu'il n'y a que six ou douze épisodes. Isabelle peut l'assurer, alors que pour un nombre supérieur d'épisodes ça serait difficile. C'est une série feuilletonnante, c'est pourquoi les séquenceurs sont centralisés d'ailleurs.* »

Un système complexe pour « RIS »

Stéphane Carrié est arrivé sur « RIS » à la quatrième saison, dont une partie a été diffusée à la rentrée (sur TF1). « *C'est encore une autre configuration, avec de petits ateliers ponctuels. Toute l'équipe se réunit pendant cinq jours, trois ou quatre fois par an. Lors de ces moments nous créons de nouveaux personnages récurrents, des embryons d'épisodes, qu'on se partage ensuite pour que chacun fasse ensuite des propositions concrètes de son côté. Maintenant cet atelier est divisé en deux : le premier atelier de deux jours est un brainstorming très large, après lequel on se partage les propositions de chacun selon ses envies. Ensuite, la semaine suivante, chacun revient pitcher aux autres des squelettes d'épisodes et enrichit les épisodes des autres. Après on se quitte pour écrire. A la tête de la série, il y a un show runner (Benjamin Dupont-Jubien) et une directrice artistique (Karine Spreuzkouski). Nous envoyons les pitches à Karine, puis chaque auteur écrit son texte seul jusqu'aux dialogues. La série rassemble deux types d'auteurs : des auteurs classiques (qui sont dix à douze), et deux cadres qui maîtrisent la série et sont amenés à faire les dernières retouches sur les dernières versions dialoguées. La quatrième saison représente un volume de 18 épisodes par an.* »

« *C'est donc un mélange de deux formules : un atelier, suivi d'auteur ou de duo d'auteurs qui partent écrire seuls. Il y a un rétro planning à faire pour tenir les délais. Cette série était une adaptation d'un format italien pour la première saison, mais elle a vraiment évolué : on est passé de six à dix huit épisodes par an, et ce sont maintenant des histoires originales que les italiens vont acheter. Ces trois ou quatre ateliers annuels permettent de vérifier que l'on n'écrit pas sur les mêmes thèmes, qu'on ne se marche pas sur les pieds. On se fait passer l'information entre auteurs, on échange des idées. La partie commune s'arrête à ces embryons, que l'on transforme ensuite en synopsis validés ou non par la production. C'est très peu*

feuilletonnant. Ils sont tournés les uns à la suite des autres, on pourrait d'ailleurs les diffuser dans cet ordre. »

Patrick Vanetti, scénariste et directeur du CEEA, demande alors des précisions : « Vous parlez d'atelier, mais également d'auteurs extérieurs qui proposent des *pitchs* ? » Stéphane Carrié précise alors de nouveau la formule : « Concrètement, ce sont les mêmes auteurs qui se succèdent. Une équipe est constituée au départ, comprenant dix à douze auteurs, plus deux vétérans. Réunis en ateliers, ils partent rédiger dans leur coin des *pitchs* qui sont proposés au directeur d'écriture chez le producteur. A partir de là l'épisode est lancé ou non. C'est une série compliquée à écrire, d'ailleurs il y a eu peu de survivants de la troisième saison. Il faut de nouvelles têtes régulièrement. Cette année, depuis que je suis arrivé, il y a déjà deux nouveaux auteurs. Je ne suis pas de très près comment fonctionne le recrutement, mais je crois qu'il existe une sorte d'appel d'offre. Les directeurs d'écriture présentent alors la série à des jeunes auteurs, notamment du CEEA, qui envoient ensuite leurs idées. Ce sont des sortes de tests. »

« Section de recherches », une formule pyramidale

Sophie Baren, scénariste, travaille depuis longtemps avec la productrice et scénariste Dominique Lancelot sur « Section de recherches », qui en est à vingt-deux épisodes. « Les quatre premiers épisodes ont été écrits par Dominique Lancelot avec deux couples d'auteurs. Je suis arrivée au sixième épisode. Aujourd'hui ce sont des ateliers, impliquant peu de gens, avec un système pyramidal, car nous nous sommes rendus compte que le fait d'être plusieurs nous aidait à avoir des idées. Il y a donc Dominique Lancelot, qui est auteur et productrice, moi, et deux auteurs qui ont chacun une idée différente (Nous travaillons donc sur deux textes). Souvent nous rejoint un auteur qui ne connaît pas la série et qui vient se familiariser avec ; et enfin, quand ils peuvent être présents, le ou les *show runners* de la série. Nous partons d'une idée de quatre lignes sur une feuille, et nous écrivons l'histoire en ateliers (de 5 à 7 auteurs) jusqu'à aboutir à une sorte de chemin de fer comprenant les principaux rebondissements, les personnages, etc... Chaque auteur part alors avec son texte, et rend son séquençier quelques jours plus tard. Et on fait encore quelques réunions avant qu'il ne reparte dialoguer. Je rentre alors en jeu pour mettre le scénario « à la main » de Dominique, qui intervient quant à elle en toute fin d'écriture. Cette formule pyramidale était la seule façon enrichissante pour nous de fournir huit à dix épisodes par an. Cela nous permet également de brasser des idées. En général, Dominique se charge des derniers changements liés à la production. Nous sommes dans un système où même les idées se construisent en atelier. C'est le partage maximal, mais autour de la « reine des abeilles ».

C'est normal il faut un patron, c'est comme sur un plateau, sinon on ne peut pas travailler. »

Trois ateliers pour « Disparitions »

Nicolas Durand-Zouky commence par préciser à quel point il apprécie la formule de l'atelier : « Quand je me lève le matin, je suis content d'aller retrouver mes collègues. Je sais qu'ensemble nous allons créer quelque chose en confrontant nos différents univers. C'est une aventure humaine en équipe. Je vis ça depuis plusieurs années et j'y prends mon plaisir. Pour en venir à « Disparitions », c'est une série qui est née d'un roman, « L'or des Maures » de Jacques Mazeau. A la commande, en janvier 2007, France 3 nous a donné deux contraintes : un tournage en mars 2008 et douze épisodes feuilletonnants. Il fallait aller vite et avoir la maîtrise de l'histoire. On a travaillé avec Jacques Mazeau, Didier Convard qui est un auteur de bandes dessinées et deux autres scénaristes. A partir de là, j'ai monté une équipe et un système d'écriture. La première saison a été écrite en un an et demi, la suivante en un an. C'était important pour moi d'être parfait sur le feuilletonnant, c'est comme une mécanique d'horlogerie. Chaque séquence, chaque phrase, ont leur place pour que l'ensemble fonctionne. Chaque auteur doit donc être responsable du feuilletonnant et être impliqué dedans. J'ai donc créé trois ateliers, chacun responsable de quatre épisodes. Nous avions un tableau plein de post it, des bonbons et du Coca, et chaque atelier balançait les idées pour fabriquer axe par axe, acte par acte, chacun des quatre épisodes. Comme sur « Plus Belle La vie », nous échangeons nos idées, et je jouais le rôle du chef d'orchestre et catalyseur des différentes personnalités d'auteurs. Une fois d'accord, nous revenions à un système d'écriture plus classique : chacun partait écrire avec la possibilité de s'adjoindre un nouveau co-auteur. J'assurais la coordination des textes avec des relissages les plus légers possibles à chaque étape, (synopsis, séquençier, dialogues), et il n'y avait alors plus besoin de retour au travail de groupe.

Mais j'avais une exigence vis à vis de France 3 : pour faire ce genre de chose, il faut des auteurs de haut niveau, pas seulement des petits jeunes qui débutent. Il faut s'entourer de personnes qui ont de l'expérience, et j'ai eu la chance d'en avoir, sinon rien n'aurait été possible.

Pour résumer, une équipe centrale dirigeait les ateliers, et écrivait séquençiers et dialogues avec d'autres auteurs. Pendant que quatre auteurs partaient écrire leurs épisodes, nous lançons les épisodes 5 à 8 avec les mêmes auteurs, pour qu'ils jouent le feuilletonnant. Les auteurs de la première équipe, centraux, doivent assurer les réunions en ateliers. C'est comme une équipe d'auteurs en trois phases successives. »

Dix dialoguistes pour « Plus belle la vie »

Isabelle Dubernet, responsable des dialogues sur « Plus Belle La Vie » décrit à son tour le fonctionnement de la série : « *Dix dialoguistes écrivent cinq dialogues toutes les semaines. Ces dialogues nous reviennent et nous veillons à la cohérence sur la semaine de l'histoire et des personnages. Nous intervenons vraiment à la fin du processus. Nous ne faisons pas qu'écrire, il y a aussi une grosse part de gestion humaine, à laquelle nous ne sommes pas préparés : il faut savoir encadrer, mobiliser des auteurs qui sont « entre deux » puisqu'ils reçoivent des séquenceurs qu'ils n'ont pas écrits, et envoient les dialogues à d'autres qui vont les finaliser... Il faut faire attention à ce qu'ils ne soient pas broyés par la machine. C'est tout un travail relationnel qui n'est pas toujours évident. Il faut faire du mieux possible pour qu'ils soient heureux là-dedans.* »

Contrainte de producteur ou désir d'auteur ?

Pour **Guy-Patrick Sainderichin**, à ce stade du débat, deux modèles se dégagent : « *l'un où les auteurs sont indépendants, l'autre où ils le sont moins. Selon le nombre d'épisodes, l'atelier devient vite utile, mais parfois il ne l'est pas comme sur « Un village Français ».* » **Frédéric Krivine** précise alors que ce n'est pas tout à fait ce qu'il a voulu dire : « *Les circonstances ont fait qu'on a dû essayer de bâtir des prototypes en atelier, ce qui selon moi ne devrait pas se faire. Par contre j'ai toujours eu un grand plaisir à travailler avec d'autres. Nous nous sommes vus une centaine de fois et c'était très agréable. Mais l'auteur a un point de vue [par exemple, « un père est un être monstrueux et absent » ou alors « un père est un brave type »], et ce point de vue, il y en a une partie qu'on ne peut pas confronter. Même si je le fais avec plaisir pour tester mes points de vue, voir leur valeur, leur richesse, il y a des choses qui ne se discutent pas.* »

« *Est-ce que le désir d'atelier ne serait pas davantage une contrainte de producteur qu'un désir d'auteur ?* » lance **Guy-Patrick Sainderichin**. Pas pour **Nicolas Durand-Zouky** en tous cas : « *J'ai écrit une fiction de deux fois 90 minutes à deux, avec Simon Jablonka, c'était un plaisir. Mais si France 3 m'avait demandé de développer « Disparitions » en douze épisodes en me donnant trois ans, j'aurais construit l'équipe exactement de la même façon. C'est la spécificité de « Disparitions », c'est une série chorale, un feuilleton, c'est ma personnalité : je prends aussi mon pied en travaillant en équipe, en me confrontant avec d'autres auteurs et univers.* »

Qui donne le style ?

Frédéric Krivine rappelle qu'un atelier a d'abord l'immense avantage de produire de la dramaturgie à la tonne ! « *Des situations, des*

rebondissements naissent, des liens qui sont dans la chair de la série. Mais par contre, un atelier ne produit pas de la forme narrative ou du style. Il faut quelqu'un qui donne son empreinte, surtout quand il y a des contraintes de volume importantes. » **Isabelle Dubernet** détaille « Plus Belle La Vie » : « *Nous avons quelqu'un aux deux extrémités de la chaîne : un directeur de collection au départ et les responsables des dialogues à la fin. Tous les épisodes passent par eux. Il y a un ton confié à des gens au départ et à la fin.* »

Comme le résume **Sophie Baren**, « *pour traduire autrement, dans une série il y a forcément toujours le créateur, ou ceux qui sont en charge de la série. En tous cas quelqu'un qui donne le la.* »

Réactivité de la chaîne

Selon **Stéphane Carrié**, le rôle de la chaîne et son niveau d'intervention sont très importants : « *Pour « RIS », il fallait que la chaîne soit très réactive pour que nous parvenions à fournir 18 épisodes. TF1 découvrirait les textes au niveau de la version dialoguée. Maintenant, Franck Calderon est aux manettes et cette réactivité permet de garder le rythme de production et d'écriture.* »

« *Quand la chaîne réagit sur un séquenceur, nous sommes déjà dans les dialogues* », raconte **Sophie Baren**. « *La chaîne nous fait confiance, mais elle est un peu forcée et contrainte, car sinon elle ne pourrait pas produire. C'est vrai sur toutes les séries longues : si on doit attendre la chaîne, on ne peut pas fournir. Ils sont donc forcés de lâcher du lest.* »

Une scénariste dans le public qui a participé à deux ateliers d'écriture pour des séries quotidiennes, remarque que « *lorsque la réactivité de la chaîne est lente, complexe, voire incohérente, ça ne fonctionne pas. Deux séries se sont arrêtées cette année, il y a certainement une responsabilité du diffuseur.* » Pour **Guy-Patrick Sainderichin**, « *il y a un cas où l'atelier est une obligation, pour les séries quotidiennes par exemple la solution de l'atelier est imposée par le format comme nous l'a raconté Olivier Szulzynger. Dans un autre cas, l'atelier peut être un goût, une façon de travailler comme pour Nicolas Durand-Zouky. Mais il existe aussi un cas où l'atelier est imposé sans raison par le diffuseur et le producteur et ça n'est pas rationnel.* »

Tito Topin rappelle alors pourquoi « Navarro » fonctionnait avec peu d'auteurs : « *J'ai commencé à 50 ans dans le scénario, et la télévision était alors très demandeuse. En 1988 les scénaristes étaient peu nombreux, j'étais romancier et j'ai donc fait appel à d'autres romanciers. Ils avaient des ego forts, c'était difficile à manier... C'était « touche pas à ma virgule » ! Puisque changer une phrase entre auteurs devenait un drame, très vite le producteur Pierre Grimblat et Jean Bigot ont choisi d'avoir un seul interlocuteur. Au départ, je ne voulais pas particulièrement prendre les manettes, les autres*

auteurs étaient mes pairs, je respectais leurs phrases. Je me sens parfois un imposteur dans ce métier dans lequel je suis entré par hasard. En vingt ans il a eu d'énormes changements.»

Le modèle de la BBC

Guy-Patrick Sainderichin cite le débat précédent avec des scénaristes anglais, où a été citée la BBC, qui commande des séries de seulement six épisodes par saison, donc susceptibles d'être écrits par un seul auteur, ou un couple d'auteurs. «*Est-ce une position plus intéressante pour nous scénaristes ? Est-ce que notre modèle est le bon ? Faut-il rentrer dans cette logique de série quotidienne ? Et est-ce que le public a besoin de ce type de rendez-vous ?*» **Sophie Baren**, «*en tant que spectatrice, quand j'adore une série j'ai envie d'en voir vingt-deux épisodes !*». **Dominique Jubin**, directrice adjointe de la fiction de Canal + remarque que «*quand même, la programmation de deux épisodes sur une soirée est une véritable spécificité française. C'est la culture du 90 minutes. Ça rend impossible une série de six épisodes à l'anglaise, qui ne durerait que trois semaines. Nous avons fait des tentatives à Canal + de changer, en programmant un épisode d'une série puis une autre, mais ça ne fonctionnait pas.*» Mais **Frédéric Krivine** rappelle que «*les Américains passent souvent deux épisodes de suite, non pas en première diffusion, mais souvent en seconde. Ce n'est pas si Français. Et quand ils veulent installer « 24 h chrono » en première diffusion, ils peuvent diffuser les quatre épisodes en deux jours !*»

Pour **Nicolas Durand-Zouky**, «*on ne va pas faire de guerre entre formats. Tito Topin trouverait certainement sa place dans le métier aujourd'hui, il y a de la place pour tout le monde, pour beaucoup de formats. La question est plutôt que les séries longues n'existaient pas jusqu'ici. Elles peuvent compléter ce qui existe sans le remplacer. Cela va plutôt vers la diversité, et c'est ce qui intéresse le public.*»

Mais pour **Sophie Deschamps**, c'est l'inverse : «*Il y a une contradiction entre série longue et diversité de contenu. Quand une série occupe le terrain, elle est aussitôt copiée. Au hasard, des petits hommes blancs qui découvrent du cadavre. Les séries françaises prennent forcément la place d'autres tournages : alors comment faire de la création dans ce contexte ?*» **Frédéric Krivine** apporte alors deux types de réponse : «*Il y a d'abord une question très importante à laquelle nous n'avons pas répondu : est-ce que les auteurs aiment ou non écrire de la série ? C'est mon mode d'expression naturel, davantage que l'unitaire. Mais pas forcément pour d'autres. La seconde réponse, c'est celle de la filière : comment développer le secteur de la fiction télévisée en préservant la diversité ? Il faut développer le volume à toutes les heures de programmation. C'est une des réponses : en dix ans on est passé de six cents heures à mille aujourd'hui. On peut espérer qu'à un certain*

niveau de volume on retrouvera de la diversité. Mais si on travaille à enveloppe budgétaire fermée, mécaniquement dès qu'on crée une série, on tue des unitaires. Et aujourd'hui, nous sommes dans la pire période.»

Pour **Sophie Baren** également c'est une question de moyens : «*Une série de six épisodes ne prend que six soirées, ça laisse largement le temps à d'autres. Je viens d'apprendre que Tito Topin fournissait 9 à 10 épisodes de 90 minutes par an pour « Navarra », ce qui est énorme ! On ne pourrait plus le faire aujourd'hui. Il y a la place dans les grilles mais tant qu'il n'y a pas l'argent, il faut promouvoir la fiction.*» Mais selon **Sophie Deschamps**, « *nous vivons une période charnière, dangereuse et difficile. De nouvelles séries longues ne s'installent pas tandis que des séries qui ont dix ans perdurent. On espérait le développement de programmes en night time, ça ne s'est pas fait. Et la TNT n'a produit que pour 800 000 euros de fiction inédite toutes chaînes confondues... J'attends beaucoup du « Village Français » parce que ce sont des thèmes que je n'ai jamais vu développés en série. Il faut vraiment sortir de l'engrenage du polar et de la copie des américains. Ce qui est incroyable c'est que des choses originales comme « Vénus et Apollon » soient sur Arte ! Nous sommes des auteurs avec des points de vue incroyablement différents sur le monde et pourtant, à l'écran on ne voit pas ces points de vue.»*

L'auteur unique a-t-il trop de pouvoir ?

«*Les producteurs sont méfiants devant l'auteur seul par rapport à une équipe*» souligne **Alain Krief**. «*Quand un projet de série s'engage, on cherche souvent à diluer la responsabilité de l'auteur, à lui enlever du pouvoir. Pour moi c'est aussi la tendance des ateliers. Ça veut également pour les comédiens, on a peur du héros unique parce que l'on veut éviter un chantage de l'acteur principal. Sur « Plus Belle La Vie » il n'y a pas d'autre choix que l'atelier. Mais dans d'autre cas, on peut faire écrire six épisodes sans atelier et on l'impose quand même.»*

Un avis que ne partage pas **Olivier Szutzkynger** : «*Le directeur de collection d'un atelier a davantage de pouvoir que l'auteur seul. D'abord parce qu'écrire en atelier coûte très cher, donc il est plus délicat et plus compliqué pour le producteur ou la chaîne de refuser le travail d'un groupe. Ensuite car le directeur de collection a un vrai pouvoir artistique, et qu'il a plus de temps pour intervenir sur la production. Il y a une véritable responsabilisation. L'expérience de Nicolas Durand-Zouky est parlante.*» Pour ce dernier, «*il est inutile d'opposer les deux ! Comme je le disais tout à l'heure, en 2008 j'ai vécu les deux expériences. J'ai écrit deux fois 90 minutes à deux, et j'ai assumé la direction d'écriture d'un atelier de douze auteurs. Ces deux facettes là font partie de mon métier, et ça ne me pose pas de*

problème. Le dictat de l'atelier n'est pas intéressant, c'est comme le dictat du journalisme, c'est idiot. »

Frédéric Krivine rappelle que « beaucoup de producteurs ont une tendance naturelle à diminuer le pouvoir de l'auteur, à mutualiser le risque. Mais « Plus Belle La Vie » a démontré que les auteurs français savent travailler en atelier. Et que le pouvoir du producteur peut être inopérant : cette série c'est un TGV, on peut dire ce qu'on veut, quand elle est partie c'est impossible de l'arrêter. »

Écrire et ré-écrire

Un auteur du public demande ce qui se passe quand un directeur de collection n'est pas content d'un épisode qu'il reçoit ? « Dans ce cas là, il ne le lance pas » répond **Nicolas Durand-Zouky**. « J'ai toujours présenté des épisodes dont j'étais content. Un directeur de collection est responsable de ce qu'il livre ». **Dominique Lancelot** s'est souvent retrouvée à réécrire un épisode pendant un tournage ou deux jours avant le début du tournage, après des remarques de la chaîne ou d'elle-même. Comme le résume **Sophie Baren**, « celui qui est aux commandes d'une série, qu'il soit directeur d'écriture ou auteur producteur, assume un travail colossal. Il est au front jusqu'au tournage, en liaison avec le plateau jusqu'au dernier moment. C'est sa responsabilité. Mais, ce n'est pas forcément à cause des interventions de la chaîne : sur « Section de recherches », sans l'atelier on ne pourrait plus fournir d'histoires. Mais ce n'est que quand l'histoire est finalisée, avec une vision globale, qu'on comprend mieux certains détails qui doivent bouger. C'est un tonneau des Danaïdes permanent. » Par contre, **Isabelle Dubernet** précise que sur « Plus Belle La Vie », « on ne peut vraiment pas réécrire jusqu'à la dernière minute, puisqu'il faut laisser partir en tournage les versions définitives écrites pendant la semaine. C'est une organisation militaire, si les notes ne sont pas là le jour J, les Versions définitives partent quand même, malgré une maladie ou une absence... Et la chaîne joue le jeu. »

Frédéric Krivine note cependant que les interventions de la chaîne posent selon lui des problèmes spécifiques à l'atelier : « quand il y avait un problème sur « Navarro », Tito Topin s'engueulait avec une seule personne. En atelier, l'improductivité est plus grande, puisqu'on remet en question quelque chose qui a demandé davantage de personnes et de temps. Le langage commun entre chaînes et scénaristes, c'est encore du patois. C'est plus facile de foutre le bordel dans un atelier. Il faut mettre en place dès le début des procédures, et des moments d'intervention. »

Les auteurs s'épuisent-ils ?

Olivier Szulzynger rappelle que l'organisation de « Plus belle la vie » telle qu'il la décrit, n'a pas été conçue ainsi à l'origine : « Le fonctionnement

s'est imposé par la contrainte. Il fallait à la fois une organisation industrielle et des regards d'auteurs. Une des grandes réussites, c'est que l'équipe de base est restée plus ou moins la même. Le directeur de collection actuel (Georges Desmouceaux) est quand même un des trois créateurs originels, et c'est important pour la mémoire de la série. Nous sommes tous des auteurs avec un grand A et il faut parvenir à travailler avec l'autre. Nous avons réussi à changer les modes d'écriture sans changer les auteurs. » **Nicolas Durand-Zouky** ajoute que « les diffuseurs vont devoir évoluer, être davantage dans l'accompagnement, et accepter de faire confiance. Sur « Disparitions », nous avons profité de l'expérience de « Plus Belle La vie » dans ce domaine ». **Marie-Anne Le Pézennec** demande alors pourquoi « les auteurs d'origine sont toujours les mêmes sur « Plus Belle La Vie », alors que sur « RIS » ce n'est visiblement pas le cas. Est ce que ce sont les auteurs qui s'épuisent ou la chaîne qui les épuise ? Nous sommes allés aux États-Unis voir comment fonctionnait l'écriture en atelier d'« Urgences », et c'était instructif. Sur huit auteurs, les plus anciens avaient quinze ans d'« Urgences », les plus jeunes cinq saisons d'ancienneté. Ils se marrent et travaillent ensemble avec beaucoup d'efficacité. En quinze ans, ils ont fait entrer lentement de nouveaux auteurs, ils ont maintenu une cohésion globale de groupe et la série ne s'essouffait pas. » **Sophie Baren** rappelle en conclusion que « pour les auteurs qui travaillent en France, écrire pour une série n'est pas une ambition, contrairement aux États-Unis. Chez nous, ce n'est encore considéré que comme un passage, un travail alimentaire. »

Intervenants : Dominique Richard (ancien député, conseiller régional chargé avec David Kessler d'une mission de concertation sur la renégociation des décrets Tasca), Pascal Rogard (directeur général de la SACD), Jacques Fansten (réalisateur, scénariste et président de la SACD), Jacques Peskine (délégué général de l'USPA), Sophie Deschamps (ancienne présidente de la SACD, scénariste)

Modératrice : Christine Miller (scénariste, et membre du conseil d'administration de la SACD)

Où en sommes-nous ?

Christine Miller commence par présenter la situation actuelle : « Pour nous auteurs, le plus important, ce sont les obligations dites patrimoniales qui font partie de la négociation et qui sont cruciales pour nous ».

Pascal Rogard, directeur général de la SACD, fait alors un panorama des obligations d'investissement des chaînes. « Mais il faut partir de l'époque de la privatisation de TF1, c'est le point de départ des obligations. Il y avait une véritable compétition entre deux groupes, Bouygues l'outsider, face à Hachette qui connaissait l'audiovisuel. Cette compétition gagnée par Bouygues a donné lieu à des engagements importants dans les domaines de la production cinématographique et audiovisuelle. Et c'est à partir de ces engagements que s'est construite progressivement la réglementation française. La France fait la distinction entre les œuvres de cinéma et audiovisuelles, qui ont deux régimes d'obligations différents. En Europe, la Directive Télévision Sans Frontière parle d'œuvres audiovisuelles, sans distinction entre le cinéma et la télévision. En France, le soutien le plus ancien des Pouvoirs Publics concerne le cinéma; ce n'est que plus tard qu'il y a eu distinction. »

« Il existe deux types d'obligations. Les premières sont des obligations de diffusion, qui ne sont pas actuellement en discussion : les diffuseurs doivent diffuser 60 % d'Œuvres Européennes dont 40 % d'Œuvres d'Expression Originale Française. Les autres obligations sont celles qui sont en discussion actuellement. Ce sont des obligations d'investissement des chaînes dans la production d'Œuvres Audiovisuelles d'Expression Originale Françaises ou Européennes. Les décrets Tasca concernent ces obligations de production, et

la répartition des droits entre producteurs et chaînes avec un objectif : fluidifier la circulation des œuvres.

Ces décrets concernent les auteurs, dans la mesure où ils ont intérêt à ce que les œuvres circulent, puisqu'ils perçoivent une rémunération à chaque diffusion. Mais la discussion est compliquée : car dans l'audiovisuel la chaîne n'a pas de part de coproduction à la différence du cinéma. Tout l'enjeu des discussions de la réforme des décrets Tasca est donc que les chaînes réclament des parts de coproduction ou une rémunération de leur investissement. Il existe également un deuxième enjeu qui concerne le moment où les producteurs peuvent récupérer les droits, pour éviter que les chaînes ne les gèlent. »

« Une autre discussion concerne l'obligation générale d'investissement dans la production audiovisuelle qui existe pour toutes les chaînes : la loi sur la Télévision du Futur contenait une obligation patrimoniale, c'est à dire une obligation d'investissement des chaînes dans des œuvres comme la fiction, le documentaire de création, la captation de spectacle vivant, ou l'animation. Cette obligation nouvelle avait été créée quand on a constaté que certaines chaînes investissaient dans des œuvres qui n'en étaient pas : M6 comptait dans ses obligations des émissions comme « Super Nanny » ou « J'ai décidé de maigrir »... Il faut donc recentrer les obligations vers la véritable création pour que les chaînes investissent dans des genres dans lesquels elles n'auraient pas spontanément investi. Il s'agit de faire respecter des règles de bonne concurrence car les américains font du dumping en baissant le prix de vente de leurs productions en Europe puisqu'elles sont amorties sur leur propre territoire.

Le gouvernement avait donc préparé un « décret patrimonial » prévoyant une nouvelle obligation : 85 % des investissements devaient concerner des œuvres patrimoniales. Ce décret devait être transmis au CSA par le ministère de la Culture pour avis. Mais il a disparu avant d'atteindre le CSA ! Des mauvaises langues murmurent que le responsable serait situé du côté du pont de Billancourt (vives).

Entre-temps, une mission a été confiée à David Kessler et Dominique Richard pour savoir comment améliorer les décrets Tasca. Les auteurs et producteurs veulent les maintenir ou du moins en préserver l'essentiel. Mais l'idée qui est ressortie de cette mission est qu'il valait peut-être mieux substituer à ces décrets des accords professionnels négociés, un peu sur le modèle de ce qui se passe dans le cinéma, où les décrets sont précédés par des négociations entre professionnels.

Les discussions ont quasiment abouti avec le service public, sont en cours d'aboutissement avec Canal +, pourraient peut être aboutir avec TF1 ; et à plus long terme avec M6. Il y a quelques années, il y avait deux bons élèves, TF1 et le service public, qui consacraient 85 % à 90 % de leurs obligations au

patrimonial. M6 était un élève moyen, et Canal + un très mauvais élève. Depuis trois ans, ce dernier est devenu un bon élève grâce à une politique importante vis à vis de la fiction Française. M6, l'élève moyen, a filé au fond de la classe et n'a pas progressé : car si les négociations sont actuellement possibles avec Canal + et TF1, elles sont très difficiles avec M6. L'argument de Nicolas de Tavernost c'est : « pourquoi financer de mauvais téléfilms alors que j'ai de bons magazines ? ». Leurs nouveaux programmes annoncés récemment sont très originaux, puisqu'il s'agit d'un journal télévisé et de matchs de football ! (rires) Dans le cinéma, les obligations sont homogènes, car la notion d'œuvre est la même, ce sont toutes des œuvres cinématographiques sorties en salles. Alors que dans l'audiovisuel, on a vraiment construit des régimes sur mesure selon les chaînes. »

La diffusion d'œuvres Françaises en prime time

Christine Miller lui demande de préciser toutefois la nature des obligations de diffusion d'œuvres françaises aux heures de grande écoute. « Il existe en effet beaucoup d'autres sous obligations » continue Pascal Rogard. « Dans les engagements de TF1, il y a une obligation de diffuser 120 heures d'œuvres audiovisuelles inédites aux heures de forte écoute (ça peut être des magazines, ce ne sont pas seulement des œuvres patrimoniales). C'est un engagement qui compense le fait que TF1 investissait 16 % de son chiffre d'affaires en production d'œuvres, alors que M6 avait une obligation supérieure à 18%, mais sans être assortie de l'autre obligation des 120 heures d'œuvres audiovisuelles inédites aux heures de forte écoute... Depuis M6 est passée à 16 % avec une obligation de diffusion de seulement 100 heures je crois. C'est un sous ensemble des obligations, qui assure une présence française aux heures de forte écoute. Car les chaînes diffusaient Américain dans la journée et Français la nuit. Quand on leur a imposé, Patrick Le Lay et Nicolas De Tavernost ont hurlé : « c'est la ruine, les chaînes vont s'effondrer ! » Or non seulement ils sont toujours là, mais TF1 a même développé une fiction française de qualité, performante au niveau de l'audience. »

Donnant-donnant

Jacques Fansten tient à apporter une précision importante : « le calendrier doit être clair car il n'y a pas la réforme de l'audiovisuel public d'un côté et le régime des obligations des chaînes privées de l'autre. Ce ne sont pas deux choses autonomes. L'obsession des chaînes privées est depuis longtemps de faire tomber les décrets Tasca, c'est à dire leurs obligations. Patrick Le Lay disait même qu'il fallait sortir de ce « système soviétique ». Dans le courant de l'année dernière, on a beaucoup entendu l'argument qu'il fallait davantage de liberté pour créer de grands groupes, jusqu'au livre blanc

de TF1 qui donnerait la ligne de conduite de l'ensemble de la réforme : baisser les obligations, donner davantage de souplesse, obtenir une seconde coupure publicitaire, et supprimer la publicité sur France Télévisions ! Les choses arrivent en même temps dans les négociations actuelles. Il ne faut pas qu'un supplément publicitaire aille de paire avec une baisse des obligations ! C'est pourquoi tout doit se discuter en même temps, à échéance très rapprochée. »

La Mission Richard-Kessler

Dominique Richard, chargé avec David Kessler de la mission de concertation sur la réforme des décrets Tasca, répond à Christine Miller qui lui demande où il en est de ses réflexions, et ce qu'il préconise. « Je voudrais d'abord resituer notre mission telle qu'elle nous a été confiée par Christine Albanel. La chronologie n'est pas anodine : il y a un an, lorsque nous avons commencé, nous ne savions pas que le président annoncerait sa décision d'abandonner la publicité sur le service public le 8 janvier 2008. Dans sa lettre de cadrage, le ministre précisait que les décrets Tasca avaient été écrits à un moment où l'offre de télévision était plus rare (il n'y avait alors que cinq chaînes) et qu'ils avaient un double objectif : asseoir un réseau de producteurs indépendants et puissants dans notre pays et assurer la fluidité de circulation des œuvres. Quinze ans après, le premier objectif de constituer un tissu de producteurs a été atteint. Par contre, en ce qui concerne la deuxième vie des œuvres audiovisuelles, il s'agit clairement d'un échec. Nous avons rencontré la profession tout l'automne 2007, des représentants des diffuseurs jusqu'aux nouveaux de la TNT et du câble et du satellite, mais aussi les créateurs et producteurs. Notre rapport d'étape était prêt en décembre 2007 : nous y faisons le constat qu'il y avait une explosion du nombre de diffuseurs, une grande rapidité de changement du monde audiovisuel, mais qui restait pourtant corseté par les lois. En conclusion, nous pensions qu'aboutir à des accords interprofessionnels était préférable à rigidité de la puissance publique. Chacun reconnaissait que les responsables des organismes professionnels étaient légitimes. Le décret d'application de la loi sur la Télévision du Futur dont nous parlions tout à l'heure, et concernant les obligations patrimoniales, a été retrouvé depuis. Il sera concrétisé très prochainement : il aurait été mal venu de ne pas soutenir cette volonté de continuer sur ces obligations. Moi-même j'en étais partisan à l'assemblée.

Une des raisons pour lesquelles la fluidité des œuvres n'était pas assurée était que personne n'y avait intérêt : d'où la demande récurrente de TF1 et M6 d'obtenir des parts de coproduction en cas de revente des œuvres. Les chaînes de la TNT ne trouvaient pas d'Œuvres Originales Françaises pour remplir leurs obligations sur le marché car elles étaient gelées par des

groupes. C'est maintenant acté, il n'y aura pas de part de coproduction pour les diffuseurs, par contre leurs droits en durée comme en remontée seront fonction de leur investissement initial. Ça a été un geste des producteurs. Il ne faut pas oublier que les ressources publicitaires des diffuseurs sont en diminution avec le développement de la TNT, et qu'en 2011 il y aura basculement total au tout numérique. L'intérêt de toute la chaîne audiovisuelle est donc que les grands groupes aillent bien, puisque les obligations de production sont calculées en pourcentage de leur chiffre d'affaires.

La question de l'indépendance des producteurs est également close : TF1 et M6 demandaient que l'on remonte le seuil, et il a été décidé qu'il serait maintenu sans notion d'indépendance ou de dépendance de l'œuvre elle-même. Nous continuons à suivre les négociations sur l'implication des aides à l'écriture, au développement et à la formation dans les obligations. Ce qui est investi serait compté pour double. Voilà quel fut le cadre de notre travail. Nous avons perdu un peu de temps, mais la conclusion est imminente car l'annonce du 8 janvier a changé la donne. »

Où en sont les négociations ?

Christine Miller fait le bilan de ce qui a été négocié au jour d'aujourd'hui : « Un accord entre Canal + et l'USPA a été signé, accord qui reconnaît les obligations patrimoniales. France Télévisions semble l'accepter également. »

Jacques Peskine, délégué général de l'USPA (Union des Producteurs Audiovisuels), revient alors sur les détails des négociations : « Je suis tout à fait d'accord avec Jacques Fansten : le point de départ, c'est la lettre de mission du 5 août dernier de la Ministre de la Culture. Y apparaissait qu'un des objectifs du quinquennat était l'affaiblissement du carcan réglementaire dont souffraient les grands groupes audiovisuels privés, existants et à venir. Ce qui signifie que nous sommes rentrés dans une période dangereuse qui coïncide avec le renouvellement de la loi sur l'audiovisuel et des décrets Tasca. Pourtant, ce qui a été mis en place par la loi de 1986 et les décrets de 1990 révisés en 2001 est à la fois suffisant et très adaptable. Ces obligations de production calculées sur le chiffre d'affaires sont un système favorable aux nouveaux entrants. Quand les chaînes se mettent à gagner de l'argent, par contre effectivement elles doivent investir. Mais tant M6 que TF1 et Canal +, toutes trois ont trouvé la réussite financière dans le cadre de ce décret. »

« A partir d'octobre 2007, il y a eu lancement de la mission Richard Kessler, abandon du décret sur les obligations patrimoniales, puis en janvier le coup de tonnerre de la suppression de la publicité sur le service public. Il a fallu attendre avril dernier pour que démarrent les discussions entre les parties. Les négociations ont été intenses avec France Télévisions d'avril à

aujourd'hui, avec TF1 sur la même période mais de façon plus discontinue, avec Canal + depuis juillet et avec M6 depuis fin juillet seulement.

Notre état d'esprit de négociation répond à deux objectifs. Le premier est de donner une réalité à des engagements de production des chaînes concentrés sur la production patrimoniale. Le deuxième objectif des producteurs était d'accepter à nouveau l'intéressement des chaînes (en 2000 leurs parts de coproduction avaient été supprimées). Mais en contrepartie, leurs investissements ne devaient concerner que des producteurs indépendants. Cet objectif a été atteint avec Canal + et France Télévisions, mais pas du tout avec TF1 et M6 qui ne veulent pas renoncer à la production via leurs filiales productrices. Ce sont des négociations longues et complexes, sur lesquelles s'est greffée une nouvelle question : faut-il négocier des obligations au niveau de chaque chaîne ou pour un groupe, c'est à dire, un ensemble de chaînes ? Car après le 5 janvier 2009, il n'y aura plus de chiffre d'affaires des chaînes de France Télévisions, mais uniquement du groupe. »

« Je reviens sur le détail des négociations. L'accord avec France Télévisions est en passe d'être signé. Il a été décidé d'affecter l'équivalent des anciens quotas de production à la production patrimoniale externe au groupe. Par ailleurs, le groupe s'engage à accroître le respect des quotas de diffusion (50 % d'Œuvres Originales Françaises et 70 % d'Européennes contre 40 % et 60 % aujourd'hui).

En ce qui concerne le groupe Canal +, les négociations sont allées très vite. L'accord précédent prévoyait que la chaîne dépensait 4,5 % de son chiffre d'affaires dans des œuvres audiovisuelles au sens large (« Le grand journal » constituait la moitié de ce quota), dont les deux tiers produits par des indépendants. Maintenant 72 % de ces 4,5% iront à la production patrimoniale au sens strict (hors magazine). L'accord a, là encore, été signé au niveau du groupe, et est valable aussi pour Odyssee et les chaînes jeunesse...

Pour ce qui est de TF1, nous devrions pouvoir avancer sur une base de 12,5 % du chiffre d'affaires affecté à la production patrimoniale stricte dont 9,25 % pour les producteurs indépendants (contre 16 % et 10,5 % hier).

Du côté de M6, nous sommes plus loin d'un accord puisque la chaîne refuse de s'engager à réduire son quota à des œuvres patrimoniales. Nous discutons encore avec eux, mais la Ministre a annoncé hier que les derniers accords seront signés le 22 octobre à 11h30, c'est à dire dans cinq jours ! »

Pascal Rogard complète cette intervention par deux remarques : « En droit du travail, lorsqu'il y a négociation, tous les syndicats doivent y participer. Cette fois-ci, j'ai l'impression que les auteurs sont arrivés alors que les négociations étaient bien avancées, et même terminées pour ce qui est de l'accord avec Canal +. Le système a donc dysfonctionné dans son organisation, je le dis publiquement. C'est difficile d'arriver dans une

négociation entamée. Dans l'accord avec France Télévisions, nous avons demandé que soient ajoutées de nouvelles choses comme faire entrer les quotas de diffusion, supprimer les logos des chaînes sur les œuvres patrimoniales, et ajouter des dispositions sur la formation des auteurs. L'accord avec le service public est un très bon accord pour les auteurs, celui avec Canal + est un bon accord. Mais la méthode de négociation doit être améliorée, encadrée, et tout le monde doit avoir le même niveau d'information. Je parle pour les obligations d'investissement, les questions de détention des droits et de production indépendante ne nous regardant pas directement.»

Une situation grave

Christine Miller souligne qu'effectivement les auteurs ont été prévenus bien tard dans ces négociations. Elle passe la parole à la scénariste **Sophie Deschamps** qui exprime une grande colère : « *Ce qui se passe est très grave, car on remet en cause la réglementation. Jacques Fansten pense qu'on va y arriver, moi je crois que les auteurs vont se faire entuber ! La création demeure, mais dans quel état ? Si nous avons réglementé en 1988, c'était parce que la France a privatisé TF1, le fleuron de sa télévision : c'était donnant donnant. On va faire de grands groupes audiovisuels pour Nicolas Sarkozy, M6 a eu des chaînes de la TNT. En parallèle, il n'y a pas de montée en charge des obligations de la TNT, tant qu'ils n'auront pas le couteau sous la gorge ils ne produiront pas. Ils n'ont investi que 800 000 euros cette année dans la production de fiction inédite toutes chaînes confondues. La manne publicitaire venue de France Télévisions et la deuxième coupure publicitaire devraient arriver dans un contexte de hausse des obligations. Et nous en sommes à batailler pour simplement être à la table des négociations, et à négocier pour tenter d'éviter une baisse des obligations ! Il y a une très grande colère des auteurs devant cet état de fait. Quant à M6, ils exigent le beurre, l'argent du beurre, la crémière et le magasin ! C'est fort. Etant donné les cadeaux faits aux chaînes privées, c'est une hausse des obligations qu'elles devraient accepter !»*

Vincent Solignac, scénariste et président de l'UGS, intervient pour déplorer que « *le gouvernement accorde des choses aux chaînes privées, puis vous envoie négocier : c'est un marché de dupes dans lequel les professionnels sont dans une position de faiblesse !* » **Pascal Rogard** peut en tous cas répondre sur un point : « *Le seul intérêt de donner davantage de ressources publicitaires aux télévisions commerciales, c'est qu'elles financent mieux la création. Il faut le reconnaître, elles sont aujourd'hui confrontées à une double concurrence, avec Internet et les nouvelles chaînes. C'est dans ce cadre que le gouvernement a donné le signal des négociations. Je suis inquiet pour tout le monde : cette année le service*

public a perdu 200 millions d'euros de publicité, soit davantage que les 150 millions d'euros de compensation du gouvernement. De plus, TF1 va être en chute de recettes pour la première fois de son histoire depuis la privatisation en 1988. Et ce n'est rien par rapport à 2009, puisque en cas de récession économique, c'est d'abord la publicité qui trinque.»

Soutenir le développement

Christine Miller pose à son tour deux questions à Dominique Richard :

« *Est-ce que vous défendez l'idée de faire compter double l'argent investi par les chaînes dans les pilotes, c'est à dire les deux premiers épisodes d'une série et les financements d'écriture qui suivent ? Car ce qui manque en France, ce sont des budgets et de la trésorerie pour que les producteurs fassent du développement prospectif. C'est une condition de la survie des auteurs en France. Or les pilotes font déjà partie des obligations de production, mais ce n'est pas le cas des options ou de l'écriture. Aujourd'hui, c'est le scénariste qui porte le risque financier et pas le producteur.»*

« *Pour rassurer Sophie Deschamps, je voudrais préciser qu'il ne s'agit pas de substituer un accord professionnel au cadre réglementaire. Un nouveau décret remplacera le décret Tasca»* rappelle d'abord **Dominique Richard**. « *C'est une nouvelle méthode qui n'a peut être pas été suffisamment rodée, mais l'Etat va s'engager par la voix du décret. Ni David Kessler, ni moi, n'avions la vocation à négocier du matin au soir. Nous souhaitons seulement relancer les choses, et être à disposition de tous. Jamais je ne me suis trouvé en position de négociation directe. Pour répondre ensuite à la question de Christine Miller, quant au cours de nos premières rencontres, nous avons vu beaucoup d'auteurs se plaindre du formatage de l'écriture, nous avons cherché des idées pour aider à la prise de risque des diffuseurs. C'est le but de la création par voie parlementaire du Fonds d'Innovation Audiovisuelle au sein du CNC. Nous avons proposé dans la négociation de survaloriser les dépenses d'écriture et de développement, mais aussi les pilotes. Nous sommes là pour proposer, mais nous ne pouvons pas nous substituer aux négociateurs.»*

Un scénariste du public remarque que « *ce sont les auteurs qui portent l'effort, davantage que les producteurs. Ils paient les pots cassés dans un contexte de pénurie.* » Mais pour **Pascal Rogard**, les accords intervenus récemment confirment le contraire : « *Le service public s'est engagé à investir à 100% dans des œuvres produites par des indépendants et à des niveaux d'investissement supérieurs à ceux d'avant. Avec Canal +, il y a eu une petite amélioration. Quant à M6, Nicolas de Tavernost devra reconnaître la création patrimoniale. Vous aviez raison il y a quelques mois, mais aujourd'hui heureusement, la situation a changé.»*

Conclusion : se battre

Le scénariste **Franck Philippon** souhaite souligner l'importance d'une partie de la négociation, « *c'est à dire le quota des 120 heures en prime time, pour la fiction française. C'est un enjeu compliqué, une exposition qu'il faut sanctuariser, ce n'est pas anecdotique.* » Selon Dominique Richard, dans les négociations, cette obligation des 120 heures a été maintenue en l'état.

« *Maintenant que le chiffre d'affaires de France Télévisions ne dépend plus des chaînes mais du groupe, quid du droit d'auteur et du droit d'auteur minute si on va vers un droit d'auteur moyen ?* » demande la réalisatrice **Christiane Spiero**. **Jacques Peskine** confirme que le parlement va affecter un chiffre d'affaires global au groupe France Télévisions, et qu'il n'y aura pas d'autre référence formelle. **Jacques Fansten** admet que « *pour le droit d'auteur c'est une vraie interrogation à laquelle on ne peut pas répondre aujourd'hui. Personne ne sait comment vont se passer les négociations qui auront lieu ensuite : il va falloir se creuser la tête, s'il n'y a pas de budget autonome des chaînes publiques. Ça va être une de nos bagarres.* »

Pour le scénariste **Pierre Courrège**, les dés sont jetés : « *J'ai une question plus générale : qu'est ce que les auteurs ont fait de mal ?* » **Jacques Fansten** rappelle que ne sont pas concernés seulement les auteurs, mais aussi les techniciens, et plus largement l'ensemble de la filière. « *Deux choses sont possibles : soit se laver les mains et laisser le gouvernement décider, soit se battre jusqu'au bout. On a frôlé une catastrophe beaucoup plus grande dans les négociations ! Je ne sais pas si on va signer le 22 octobre, mais il faut continuer à se battre.* » En conclusion, **Christine Miller** rappelle l'importance de resserrer les obligations sur les œuvres patrimoniales françaises et leur diffusion en prime time. « *Il ne faut pas que dans l'esprit du public s'installe l'idée que la fiction française ne mérite pas la prime time.* »



Intervenants : Janine Lorente, directrice adjointe de la SACD, accompagnée des scénaristes Frédéric Krivine, Dominique Lancelot, Yves Ramonet, Olivier Szulzynger et Tito Topin.

Moderatrices : Christine Miller et Marie-Anne Le Pézennec (toutes deux scénaristes)

Davantage d'auteurs pour la même enveloppe ?

Christine Miller ouvre la discussion par une plaisanterie : « *Le débat d'hier cherchait à savoir « qui commande », aujourd'hui nous allons chercher « qui se goinfre ? » Plus sérieusement, la question porte sur les séries longues sur lesquelles on se partage une enveloppe d'écriture au budget décroissant, notamment pour les 26 minutes. La multiplication du nombre d'auteurs par série implique que l'enveloppe d'écriture pour chaque auteur est en voie de paupérisation. Quelles règles instaurer pour se partager l'argent pour l'écriture ? Et ensuite, comment se partage l'argent pour la diffusion ? Enfin, quelles solutions peut-on envisager pour rendre les choses plus fluides ? Car ce n'est pas parce qu'il y a par exemple cinq auteurs qu'il y a cinq fois moins de travail sur une série. C'est pourtant trop souvent ce raisonnement qui conduit au partage de l'enveloppe... Quelle action pouvons-nous envisager ensemble pour améliorer cette situation ? »*

Marie-Anne Le Pézennec passe la parole à **Tito Topin**, en précisant d'abord qu'en ce qui concerne écriture et droits de diffusion, « *il me semble que nous avons su gérer les budgets sur les 90 minutes. Mais c'était plus simple, puisque sur « Navarro », il y avait deux auteurs, y compris Tito Topin.* » Pour ce dernier, « *on se partageait le gâteau comme tout le monde, c'est à dire avec un couteau !* [rires]. Plus sérieusement, nous avons très vite édifié une règle très simple sur « Navarro ». Le scénariste qui apportait le sujet et écrivait les versions 1 et 2 du film touchait 55 % des droits de diffusion. Il touchait du producteur sa propre enveloppe et ça ne me regardait pas en tant que directeur de collection. Les 45 % restants me revenaient, partagés en 10 % pour la Bible et les personnages, et 35 % pour l'adaptation et les dialogues de la série. Nous sommes restés sur ce schéma sur une centaine d'épisodes. Un auteur qui estimait avoir beaucoup travaillé m'a demandé un jour 60 % pour lui et 40 % pour moi, ce que j'ai accepté. Mais je

n'ai plus jamais travaillé avec lui, car une règle est une règle. En ce qui concerne le montant de l'à-valoir, chaque auteur négociait avec le producteur, Pierre Grimblat. Quant à moi j'étais en quelque sorte salarié. Comme je travaillais sur treize films chaque année, je recevais une somme donnée répartie sur quelques mois. Ça lissait mes finances. »

A la fois producteur et auteur

Marie-Anne Le Pézennec passe la parole à **Dominique Lancelot**, « à la fois productrice et auteur ».

« Je produis actuellement pour TF1 une série qui a la particularité d'être originale, c'est à dire créée à partir de rien » raconte-t-elle. « TF1 m'a d'abord commandé six épisodes de 52 minutes, car nous sommes une petite production. Nous avons donc travaillé de façon artisanale, à l'ancienne, en faisant appel à des auteurs définis pour chaque épisode, en enveloppe fermée. Mais comme je suis également scénariste, je suis mauvaise productrice, car j'estime que le texte est très important et que sa valeur ne doit pas être dévaluée. Je ne travaille donc pas en enveloppe fermée car je dépense beaucoup sur les textes. Au fur et à mesure, je fais rentrer des auteurs que je paie. Au final, les prix de mes scénarios étaient trop haut ! Quatre épisodes ont été diffusés, et TF1 m'en a finalement commandé douze au total. J'avais un an pour les écrire et les tourner, ça a donc été un peu la panique, même si je suis habituée à l'urgence. Il y a certainement eu un gâchis d'argent et de talent. Beaucoup d'auteurs successifs se sont succédés, certains n'ont pas touché de droits d'auteur car il ne restait rien de leur travail à la diffusion. Depuis, nous avons rationalisé le système. J'ai essayé de maîtriser les dépenses d'écriture, mais j'ai quand même dépassé l'enveloppe ! »

Frédéric Krivine prend alors la parole, en précisant tout de suite ne pas être le producteur d'« Un village français » : « *Le réalisateur Philippe Triboit et moi, sommes impliqués dans le budget d'écriture mais nous ne le gérons pas. C'est le producteur, Tétra Media, qui paie les auteurs. Notre prestation est comprise dans une enveloppe qui a été négociée entre la chaîne, France 3, et le producteur. Mais quand par exemple, il a été décidé que la série serait écrite en atelier, alors que ça n'était pas prévu au départ, nous avons dû rediscuter avec la chaîne aux côtés du producteur pour que le budget d'écriture soit augmenté. Le coût unitaire est beaucoup plus élevé : au départ le budget prévu pour un auteur unique était de 28 000 euros (hors commission), et dès la deuxième saison, nous sommes passés à 35 000 euros (hors commission), ce qui demeure insuffisant par rapport à nos besoins. Nos règles sont que les personnes qui décident de la qualité du scénario ne doivent pas être intéressés à la décision. C'était mon système sur « PJ ». Je demande au producteur que l'on ne revienne pas sur la rémunération de*

l'auteur, même si l'on reprend plus ou moins son travail, même si on lui demande d'arrêter de travailler sur un épisode qui ne fonctionne pas. C'est la seule solution pour créer un atelier durable. »

Transparence de « Plus Belle La Vie »

Olivier Szulzynger revient sur la méthode de « Plus Belle La Vie » : « *Je ne gérais pas le budget, je ne signalais pas les contrats des auteurs, mais je m'en occupais au quotidien. « Plus Belle La Vie » est une longue aventure, et le but est d'abord de fidéliser les auteurs. Nous avons intérêt à ce qu'il y ait le moins de tension possible, c'est à dire une transparence totale. Les rémunérations et les droits de diffusion sont fixes, et connus de tout le monde. Un bloc de cinq épisodes d'une semaine est écrit pour un budget de 30 à 35 000 euros. Cela correspond à 7 000 euros l'épisode. Quinze auteurs travaillent aux cinq épisodes de la semaine, ce qui correspond en moyenne à 2 000 euros par semaine par auteur.*

Entre le débutant et le directeur de collection, il y a une différence de salaire de 1 à 2,5 ly compris son salaire de directeur de collection). Tout cela a été longuement discuté collectivement, tout le monde connaît la règle. En ce qui concerne les droits de diffusion, un auteur entrant est à 4 % par épisode et le directeur de collection à 8 %.

Sur plus de mille épisodes, il y a eu des demandes d'augmentation vis à vis de la production, mais c'est une augmentation globale du budget d'écriture et pas de la contestation entre auteurs. Ce qui est l'essentiel. »

Six auteurs pour « Un Village Français »

Frédéric Krivine revient sur l'exemple de « PJ ». « *J'ai arrêté en 1999, donc je ne me souviens pas des enveloppes budgétaires, mais on était un atelier de quatre auteurs. Il y a eu une augmentation sensible entre les douze premiers épisodes que j'ai écrit seul, et la suite, qui a été faite en atelier. Si l'on écrit seul et qu'il faut soudain créer un atelier, alors non seulement on va en chier autant, mais en plus il va falloir recruter les gens, gérer d'éventuels conflits et payer tout le monde sur la même enveloppe ! Or ce ne sont pas des débutants, il faut qu'ils aient déjà écrit un à trois épisodes, et ils vont travailler presque autant qu'un auteur original. Cela nécessite deux à quatre mois de travail, avec des réunions, et lecture des travaux des autres. Théoriquement il faudrait les payer chacun 18 à 20 000 euros sur trois ou quatre mois. C'est le prix sur « Un village français » parce que France 3 a fait un effort, mais du coup je suis payé moins... Pour « Un village français », nous sommes six auteurs, aidés d'un consultant qui n'écrit pas, et il y a un auteur par épisode. »*

La pyramide de « Section de recherches »

Dominique Lancelot résume l'organisation sur « Section de recherches » : *« C'est un système pyramidal, parce que je trouve qu'il est intéressant de travailler avec de jeunes auteurs. Il faut les former, les fidéliser, et leur apprendre à monter en responsabilité. Je chapeaute l'ensemble, avec une à deux auteurs aguerries (Sophie Baren et Claire Alexandrakis). Nous avons mis en place un atelier régulier où j'étais présente quand je le pouvais, et qui comprenait Sophie ou Claire, et trois ou quatre auteurs à qui nous fournissions la plupart du temps un pitch. Un auteur était en charge du sujet, il participait aux ateliers et était payé pour rédiger le séquenceur. Il touchait des droits d'auteur et était cité au générique. Ceux qui ne faisaient que discuter autour de la table étaient quant à eux payés au forfait, n'apparaissent pas au générique et n'avaient pas de droits d'auteur. C'est une série qui offre peu de liberté pour le tempérament de l'auteur. Il y a une technique très précise, un modus operandi, qui demande quand même un apprentissage. En général, on écrivait le séquenceur d'une histoire en quatre à cinq séances : l'auteur en charge l'emportait et rédigeait. Il y ajoutait sa patte, sa propre sensibilité, et levait éventuellement des lièvres. Enfin, l'épisode était finalisé par Sophie ou moi. Celui qui écrivait le séquenceur est celui qui écrivait la première version du dialogue, payée de 6 à 8 000 euros. Sophie et moi, nous revenions une dernière fois dessus jusqu'au tournage. Le partage des droits de diffusion se faisait entre l'auteur du séquenceur, l'auteur de la première version de dialogue, Sophie et moi en fonction de notre travail sur la première version. Mais tout le monde s'y retrouvait. »*

Pas de prix pour « Seconde chance »

Yves Ramonet aborde à son tour le fonctionnement de la série « Seconde chance » : *« Je ne travaille plus à la direction d'écriture de cette série, qui fonctionnait sur le mode de « Plus Belle La Vie » : un directeur d'écriture, quinze auteurs, une équipe de cinq séquenceurs (avec un cadre qui les aide) et une équipe par bloc de cinq dialoguistes (ils sont une dizaine en tout et tournent). La répartition financière proposée est discutée éventuellement, mais personne ne s'en est plaint. Je ne connais plus l'enveloppe exacte, j'ai oublié les chiffres. Mais je me souviens du tarif pour la Version un dialoguée, tarifée 1 500 euros pour 22 minutes. Quand j'étais co-directeur d'écriture, je n'ai eu aucun problème. Sur « Seconde chance », les gens travaillaient là depuis neuf à dix mois, au séquenceur comme au dialogue. Je sais qu'il y a eu une phase de salariat au tout début mais je ne l'ai pas connue. »*

« Pour revenir en arrière, « Seconde chance » est un concept créé par quatre jeunes auteurs qui étaient tous chez l'agente Lise Ariff. Ils ont créé une bible,

écrit des pilotes, et j'ai été appelé pour faire des dialogues sur ces pilotes. Mais ils ne fonctionnaient absolument pas, ni du point de vue dramaturgique, ni du point de vue de la production. La production avait signé sous la responsabilité de l'agent un contrat pour ces auteurs stipulant qu'ils seraient les seuls à toucher des droits de Bible, ce qui est énorme ! Quand je suis arrivé comme directeur de collection, les quatre auteurs originels ont été intégrés. On en a mis deux aux séquenceurs et deux aux dialogues. Je les ai prévenus que si sur les séquenceurs il y aurait un vrai travail de groupe; par contre sur le dialogue on est vraiment seul. Pour certains ça peut être violent, et ça l'a été. Certains auteurs sont donc partis de leur plein gré, d'autres à l'insu de leur plein gré. Mais en ce qui concerne l'argent de la production mis sur les textes, par contre il n'y a pas eu de problème. Au niveau financier je dirais qu'on était entre les prix de « Paris Seizième » et « Plus belle la Vie ». Ça a été plus compliqué sur le partage des droits de diffusion sur la Bible, mais on en parlera plus tard. »

Tito Topin, seul auteur à bord

Tito Topin revient pour une petite parenthèse sur son expérience de producteur. *« Entre 2000 et 2004, TF1 m'a commandé la série « Marc Elliot ». Il y a eu douze films de 52 minutes, j'étais le seul auteur, le partage a été simple. Quand TF1 a abandonné les 52 minutes, ils ont souhaité continuer en 90 minutes. J'ai écrit huit films, avec une enveloppe d'écriture de 60 000 euros par film. Ensuite, j'ai créé la série « Malone » avec Bernard Verley, huit films de 90 minutes, avec la même enveloppe et dont je suis le seul auteur. En même temps, j'ai écrit pour France 2 deux 90 minutes avec Robin Renucci, dont j'étais également le seul auteur. Le partage s'est donc fait sans heurt ! (rires) »*

Le partage des droits SACD

Janine Lorente, directrice adjointe de la SACD, aborde alors le problème du partage des droits de diffusion, dits droits SACD. *« J'ai demandé aux équipes de la SACD d'anticiper sur ce qui va se passer en aval pour la répartition des droits de diffusion. Car quand ça se passe mal, c'est la conséquence de ce qui a été négocié sur les droits en amont. On entend partout parler d'atelier d'écriture, d'auteurs de plus en plus nombreux, sans bien savoir ce qui se passe. J'ai travaillé aux Etats-Unis, et au début de ce débat on a dit que j'allais parler du système américain, mais j'estime que ça n'est pas comparable. Ils ont 60 % du marché mondial, les studios sont si puissants qu'ils rachètent des télévisions... Mais une chose est sûre : si on doit suivre un modèle, il ne faut rien laisser au hasard. C'est ce que fait la Writer's Guild.*

A la SACD on a donc créé un observatoire permanent des contrats. Une personne étudie les copies de contrats déposés au CNC, et nous allons en faire une synthèse aux auteurs en février prochain. Il s'agit de connaître les rémunérations des auteurs depuis 2007, de les suivre, mais également de repérer les éventuels problèmes des droits de diffusion. Jusqu'à présent les problèmes qui sont nés concernent les droits de la Bible, et de nouvelles choses comme l'arche narrative. »

« Y a-t-il un véritable afflux d'auteurs travaillant en ateliers ? La série « Plus Belle La Vie » est un exemple à part, puisque les auteurs se sont arrangés entre eux. Ils ont été formidables, le problème est réglé au niveau des droits de diffusion. Sur les formats de 26 minutes, nous n'avons pas assez de recul pour en tirer des conclusions. Sur les 52 minutes, il se passe visiblement quelque chose. Certains auteurs du départ ne sont plus sur le bulletin de déclaration pour les droits de diffusion, et on ne sait pas s'ils sont d'accord et s'ils ne vont pas réclamer ? Nous allons rendre visite à « Seconde chance » à Bry-sur-Marne, pour comprendre comment fonctionne leur atelier. C'est le rôle de la SACD de faire que ça se passe le moins possible dans la douleur dans un processus d'industrialisation de la création tel que nous le vivons. »

La loi du plus fort ?

Yves Ramonet souligne que « le problème des droits d'auteur de diffusion existe depuis la nuit des temps, il n'est pas né avec les séries. Tito Topin a raconté tout à l'heure, que lorsqu'un auteur lui a demandé 60 % des droits de diffusion au lieu de 55 %, il l'a obtenu mais n'a plus jamais travaillé avec lui. C'est la loi du plus fort, et c'est la réalité du droit SACD aujourd'hui. C'est la Mafia. Si demain, je décide de réclamer 250 % des droits sur « Paris Seizième » je peux le faire, même si je vais me faire beaucoup d'ennemis. Le problème n'est pas géré aujourd'hui, il faut changer les choses. C'est bien que les auteurs de « Plus Belle La Vie » s'entendent. Mais quand des auteurs ne s'entendent pas, c'est celui qui a la batte de base-ball qui gagne. »

Marie-Anne Le Pézennec le confirme : « Si par exemple demain un auteur de « Plus Belle La Vie » décide qu'il doit être rémunéré par la SACD sur les arches narratives, ça va poser problème pour la répartition des droits de diffusion. Une seule personne peut casser une harmonie qui n'existe que par la bonne volonté d'une équipe. »

Yves Ramonet revient sur « Seconde chance » : « J'ai raconté tout à l'heure que des contrats ont été signés entre la production et les quatre auteurs de la Bible, avec une répartition de droits SACD précisant que personne d'autre que ces quatre auteurs ne pouvait toucher de droits de diffusion. Ces contrats ne sont pas légaux et n'ont aucune valeur. En les signant, le producteur, Alma, empiète sur le territoire des auteurs et de la SACD. » **Christine Miller** confirme que ces contrats ne valent rien. « Il faut

être clair : si on se fait imposer des règles qui n'en sont pas, on en porte la responsabilité. Les auteurs sont informés, la loi est claire, le partage des droits c'est du gré à gré entre auteurs. Les contrats des producteurs et auteurs sur le partage des droits n'ont aucune valeur. Si un auteur a signé ce type de contrat et le regrette, il peut le dénoncer. J'ajoute une chose : n'oubliez pas qu'à la SACD, nous avons des conciliations entre auteurs et il y en a beaucoup en ce moment. »

Un protocole d'entente

Frédéric Krivine raconte la solution qui a été adoptée sur « PJ » et « Un village français » : « Au début du travail en atelier, nous avons écrit un protocole d'entente entre auteurs qui a été signé par tout le monde. Ce protocole stipule sous réserve de défaillance (en gros, si quelqu'un arrête de rendre ses textes), que la répartition de droits de diffusion entre auteurs se fait de la manière suivante : s'en suit une liste des auteurs avec des pourcentages en face. Un auteur peut toujours contester au moment de la déclaration SACD, et décider d'aller au tribunal. Mais ce choix librement fait au début du travail, que tous les auteurs signent, rend la contestation plus difficile. »

Olivier Szulzynger analyse différemment la situation : « quand je suis arrivé dans ce métier, j'ai trouvé qu'il y avait une violence et une hiérarchie très forte. Les directeurs de collection distribuaient le travail, et prenaient un maximum de droits d'auteurs de façon cynique. Je me suis promis que si un jour j'avais la chance d'être directeur de collection, j'essaierai de mettre en place un autre système. En réfléchissant ensemble et en privilégiant le groupe, on y arrive. Le droit d'auteur à la française est compatible avec le travail en atelier, c'est une question de mentalité. Il y a une immense violence au moment de l'écriture, les gens ne se parlent pas ou sont traités comme des chiens. On peut transcender ça. Quand un conflit arrive à la SACD, c'est que le producteur ou le directeur de collection, ou les deux, n'ont pas fait leur boulot. C'est la preuve d'un échec. »

Christine Miller rappelle que « les accords entre auteurs sont valables sauf s'il ne reste plus rien du travail d'un auteur qui a co-signé la feuille bleue et que les autres auteurs lui demandent de se retirer. Les droits de diffusion c'est ce qui reste quand tu as terminé l'œuvre. »

A un jeune scénariste du public qui demande comment se fait la répartition, [« selon l'estimation de ce qu'est la partie la plus importante du travail ? Pour l'un c'est le dialogue, pour l'autre c'est l'arche ? »], Yves Ramonet répond : « C'est habituellement le séquenceur le plus important, mais sur le 22 minutes, c'est moitié moitié entre le séquenceur et le dialogue. On est d'accord sur la base, mais au final c'est toujours de gré à gré, il y a un no man's land légal. »

Marie-Anne Le Pézennec demande à **Dominique Lancelot** comment se fait le paiement des scénaristes de « Section de recherches » qui ne sont pas crédités au générique. « *Quand ils travaillent au forfait, cela veut dire qu'ils participent à quatre ou cinq réunions, pendant lesquelles ils écoutent comment on réfléchit et comment on construit l'histoire, les indices qu'on essaie de créer. Ils ont parfois une ou deux idées, mais ils n'écrivent rien. C'est davantage une formation payée qu'un travail d'écriture. Je leur paie un forfait de 2 000 euros pour quatre à cinq après-midi à écouter, c'est plutôt bien... C'est un rôle tournant. Tous ceux qui ont participé et manifesté leur intérêt, ont alors été chargés d'un sujet à écrire.* »

Janine Lorente tient à revenir sur le rôle de la SACD : « *Nous ne sommes pas une structure mais votre société, nous sommes à votre service. Il y a autour de cette table trois ateliers qui ont bien marché, il y a donc une possibilité de travailler ensemble. C'est dans votre intérêt.* ». Mais **Sophie Baren** revient sur le fait « *qu'un grain de sable peut tout bloquer : un auteur qui décide qu'il n'est plus d'accord et qui refuse de signer la feuille bleue. J'aimerais ajouter que cela fait dix ans que je dis qu'il est invraisemblable qu'un directeur de collection touche des droits d'auteur à la diffusion ! Ces droits sont réservés aux auteurs qui écrivent, qui ont un contrat d'auteur. Un directeur de collection devrait être salarié par le producteur, le faux contrat d'auteur est une pratique courante.* » **Christine Miller** complète en disant que « *quand tous les auteurs signent la feuille bleue, et la cautionnent, la SACD ne peut pas contrôler la qualité d'auteur ou pas de chaque contrat !* » **Janine Lorente** rappelle qu'aux Etats-Unis un Show Runner a par principe interdiction de mettre son nom au générique si l'épisode a été écrit par quelqu'un d'autre. « *Il existe une procédure d'arbitrage automatique qui se met en route si son nom figure. En France, seul un juge peut juger l'acte de création, c'est à dire décider si une personne a ou non qualité d'auteur. Mais on peut essayer de réfléchir et de régler les choses ensemble.* »

« *Il n'y a pas d'exemple de conflit si les gens s'entendent au préalable* » relève **Frédéric Krivine**. « *Quand les auteurs se sont respectés dès le départ et ont un langage commun, les risques de conflit sont faibles. Est ce que le droit d'auteur peut être intégré à ce langage commun ? J'en ai la conviction. On réagit aux situations quand elles apparaissent. J'ai fait beaucoup de médiation à l'UGS, dont des réunions pour des auteurs qui ne voulaient pas lâcher 1%. Il y a toujours des gens qui vous tapent dessus sans raison dans la rue, on ne fait pas pour autant de lois pour empêcher les gens de marcher ! Nous avons beaucoup d'éléments pour définir un langage commun mais comme nous en sommes au début de cette situation, il y a des heurts.* »

Et les droits de diffusion à l'étranger ?

Dominique Lancelot demande « *quand un producteur vend ses diffusions à l'étranger, et que la diffusion ne génère aucun droit, qui paie les auteurs ?* » « *C'est de la rémunération proportionnelle* » lui répond **Christine Miller** : « *Nous, auteurs, essayons d'obtenir un intéressement au delà de la rémunération SACD. On a fait des simulations pour un épisode de série, et pour générer un centime il faudrait 10 millions d'euros de revenus de ventes à l'étranger !* » **Dominique Lancelot** rappelle qu'aux Etats-Unis les auteurs touchent dès la vente, même si le producteur n'est pas rentré dans ses frais. « *Il faudrait se pencher sur cette question.* »

Janine Lorente rappelle cependant que « *le système du droit d'auteur n'est pas uniforme en Europe. C'est pire ailleurs. On ne peut pas comparer seulement avec la situation aux Etats-Unis. Il est vrai que ce système d'à-valoriser payé par le producteur à l'auteur est handicapant, puisque l'auteur en général ne peut rien récupérer ensuite. Mais notre système fonctionne. Ma grande crainte c'est que ce système qui fonctionnait avec quelques gros diffuseurs, voit le marché s'effriter ; d'année en année, les rémunérations d'auteurs n'augmentent pas comme elles devraient et c'est notre boulot de réfléchir là dessus.* »

A **Sophie Baren** qui demande pourquoi on ne prononce jamais le mot Copyright, ne fut ce que pour comparer avec la France, **Janine Lorente** rappelle qu'il vaut mieux construire sur un système qui existe. Et **Marie-Anne Le Pézennec** précise que « *la Writer's Guild est puissante, mais c'est grâce aussi au fait qu'elle récupère 2,5 % de ce que gagne chaque auteur ! Serait-on prêt à payer ça en France ?* »

Frédéric Krivine rappelle que le thème de départ du débat n'était pas « *A quoi sert la Sacd ?* ». « *C'est le mirage américain, là-bas les auteurs touchent plus d'argent mais 80 % d'entre eux travaillent sur des oeuvres qui ne sont jamais diffusées. Il y a 12 000 membres à la WGA. On ne peut pas se contenter de prendre pour exemple les 400 stars de la profession en haut de la pyramide, qui ne sont d'ailleurs pas forcément mieux payés que leurs équivalents français, et qui récupèrent de l'argent sur des droits résiduels qui ressemblent au droit d'auteur français. Je pense comme Janine Lorente qu'il vaut mieux trouver des améliorations dans le cadre juridique qui existe et qui n'a pas fait le contraire de ses preuves !* »

Christine Miller précise que l'Observatoire des contrats mis en place à la SACD étudie autant les moins bonnes que les meilleures clauses signées par les auteurs : « *Le but est d'édifier un mieux-disant contractuel qui pourrait devenir un modèle. Il y a un combat en ce moment à l'UGS dans lequel la SACD nous a rejoint : en plus de la rémunération proportionnelle, nous travaillons à mettre en place un intéressement des auteurs dès que le film est amorti, c'est à dire dès deux diffusions vendues. L'auteur toucherait*

alors, y compris sur les ventes à l'étranger, un pourcentage sur les ventes. Un producteur ne peut pas disposer de nos droits. Nous voudrions ouvrir une commission à ce sujet à la SACD avec des auteurs qui siègent. Un contrat c'est un rapport de force et le premier rapport de force c'est le diffuseur. Ce n'est pas la Mafia, c'est la vie.»

Cette première partie (Comptes-rendus 1 à 6) a été rédigée par **Valérie Ganne**, journaliste indépendante



Intervenants : Virginie Brac (scénariste), DOA (romancier), Franck Philippon (scénariste), Ariane Gardel (productrice compagnie des Phares et balises), Judith Louis (France 2), Denis Malleval (réalisateur).

Moderatrice : Caroline Veunac (journaliste et scénariste)

Chez Maupassant, Nicolas Le Floch... Le débat sur les adaptations littéraires prit acte des succès récents, ou des diffusions attendues, de plusieurs adaptations sur le service public. Partant de ce constat, une première question fut posée : y a-t-il une formule, une recette, qui expliquerait pourquoi tel livre plutôt qu'un autre a droit aux « honneurs » d'une adaptation télévisée ?

Les participants de la table ronde ne voyaient pas de candidats « idéaux » à l'adaptation, pas de profil particulier, préférant dégager quelques tendances de fond : il y a les œuvres qui s'imposent d'elles-mêmes car elles sont « dans l'air du temps » ; celles défendues par des éditeurs qui viennent directement démarcher auprès des chaînes ; des coups de cœur défendus par des scénaristes ; et les succès de librairie, forcément séduisants pour les producteurs et diffuseurs. On distingue cependant deux catégories reines : les œuvres du patrimoine (« une grande tradition de la télé publique », précisa **Judith Louis**) et les polars, en particulier ceux qui présentent une « écriture visuelle », c'est à dire contenant une indéniabile « puissance d'évocation » (pour reprendre l'expression du romancier **Doa**).

Si les adaptations sont si courues, y aurait-il alors un « ADN commun » entre les livres et la télé ? Oui, estiment les invités, il y a des liens de parenté très forts entre le scénariste et l'écrivain, une démarche souvent identique. Pour autant, les intervenants s'accordèrent à penser que l'auteur du roman est le moins bien placé pour adapter son œuvre, **Virginie Brac** allant jusqu'à plaider pour un auteur qui n'écrirait pas l'adaptation mais la réaliserait. Le romancier, en confiant son œuvre à d'autres, n'a-t-il pas peur que le roman lui échappe ? « Mais une fois qu'on a mis le point final, il nous échappe de tout façon », précise **Doa**. Chaque scénariste a ensuite un rapport différent à

L'œuvre adapté ; difficile de livrer un constat univoque : il y a autant de cas de figures que de scénaristes.

S'il est parfois difficile de se mettre dans une démarche de « déviation » par-rapport à l'œuvre (surtout quand l'immense notoriété du livre interdit en partie la « réécriture », expliqua **Franck Philippon**, qui fit part de son travail, parfois contraignant, sur des œuvres aussi célèbres et « attendues » que, dans des registres différents, *L'Étranger* de Camus et *Où es-tu ?* de Marc Levy), tous insistèrent sur l'idée que le scénario, pour fonctionner, ne doit en aucun cas se concevoir comme une reproduction fidèle de l'œuvre. Qu'il s'agisse du développement d'un aspect précis du livre, ou un rapport « utilitaire » aux personnages ou à l'intrigue, le livre doit « générer autre chose ». Le reste est une affaire de contraintes : le temps de la narration, les pensées intérieures des personnages, les descriptions minutieuses, et l'épineuse question de l'incarnation, sont autant de problématiques auxquelles doivent se coller les scénaristes. Autant de difficultés qui font également de l'adaptation un « travail d'artiste ». Certains livres pourtant résistent : de l'avis général, les chefs-d'œuvre de la littérature mondiale ne se plient pas facilement à l'adaptation. Serait-ils incompatibles avec l'idée même de télévision ? Non, car, comme le dit joliment **Virginie Brac** en conclusion du débat, relire les 1500 premières pages de *Guerre et Paix*, étudier son foisonnement romanesque et ses « cliffhangers », c'est réaliser que l'inventeur de la série télé moderne n'est peut-être autre que Tolstoï.



Politique & Fiction

Intervenants : Ben Richards (scénariste), Jean-François Boyer (producteur), Marie Guilmineau (scénariste), Gilles Girardin (scénariste), Dominique Jubin (directrice adjointe de la fiction, Canal Plus), Bernard Stora (scénariste, réalisateur), Guy-Patrick Sainderichin (scénariste), Monique Dagnaud (sociologue)

Modératrice : Macha Séry (journaliste, Le Monde TV)

Le débat « Politique et Fiction » était introduit par une présentation de la société d'études « The Wit » (observatoire des télé mondiales), qui soulignait la présence de plus en plus marquée de thématiques politiques dans les fictions du monde entier (Etats-Unis, Grande-Bretagne, Australie, Suède, Pologne, Australie...). Face à cette effervescence globale, où se situe la fiction française ? La France serait-elle moins encline à aborder des sujets politiques. Est-ce la réalité ou une simple illusion d'optique ?

Monique Dagnaud abondait dans le sens d'une désertion des scénarios politiques par la fiction française, tout en soulignant ce paradoxe : les fictions françaises abordent peu le sujet, alors même qu'il y a une formidable appétence du public pour la politique (succès des documentaires, des livres consacrés au sujet...). La sociologue y voit le signe d'une méfiance vis-à-vis du monde politique – les hommes politiques, en tant que personnages de fiction, paraissent toujours plus suspects aux yeux des spectateurs que les représentants de la fonction publique (pompiers, inspecteurs, etc).

Le producteur **Jean-François Boyer** souligna qu'une première étape avait néanmoins été franchie grâce à Canal Plus, qui avait abondamment revisité l'histoire politique contemporaine grâce à quelques unitaires récents. Reste maintenant à utiliser les codes de la fiction pour inventer un récit politique totalement affranchi de la réalité. D'autant plus que le monde politique, avec ses intrigues, ses personnages hauts en couleur, est selon lui un fabuleux réservoir à fiction.

Les fictions de Canal Plus, justement, n'évitent-elles pas de se confronter à l'actualité la plus brûlante en respectant un « délai de décence »

pour retracer des pages d'histoire polémiques, comme elle l'a fait par exemple pour l'affaire Elf ? **Dominique Jubin**, directrice adjointe de la fiction de la chaîne cryptée, précisait que ces sujets étaient inévitablement confrontés à des obstacles juridiques, et que « l'incarnation » de personnes réelles n'était pas à prendre à la légère. Elle soulignait également la différence de « culture », entre les publics anglo-saxon et français.

Pour **Ben Richards**, auteur du « political drama » *Party Animals*, la question des obstacles juridiques ne semble pas être un vrai problème ; c'était sa dernière préoccupation lorsqu'il a écrit sa série, et il n'imaginait pas Tony Blair ou Gordon Brown tenter un procès à des producteurs pour ce qu'il se dit d'eux dans des œuvres télévisées. Quant à la « culture » du public, il reconnut que la satire du monde politique, la caricature, était une longue tradition britannique. A l'inverse, la montée en puissance des *political dramas* lui apparait plus neuve.

Pour le scénariste et réalisateur **Bernard Stora**, les difficultés des auteurs à traiter des sujets politiques sont les mêmes partout dans le monde et ne sont pas spécifiques à la France. Il récusait l'idée que les fictions françaises n'abordent pas la politique ; au contraire, il en est très souvent question. Il entend souvent ses confrères scénaristes parler de leur volonté d'écrire des œuvres « engagées » et « audacieuses ». Ces imprécations révèlent un travers français, celui de l'excès de politisation : « *Au lieu d'analyser, de se documenter, d'écrire des choses complexes, on dénonce. La démarche est censée être courageuse car dite « de dénonciation ». J'y vais surtout une démarche de simplification* ».

Comment alors tenter une approche moins simpliste, plus complexe ? **Guy-Patrick Sainderichin** voit dans la série américaine *The West Wing* (A la Maison Blanche) un exemple à suivre : « *Dans The West Wing, les hommes politiques font le bien. La question du romanescque passe après celle du réalisme. C'est notre rôle à nous aussi : il faut montrer les hommes politiques comme des héros, pas systématiquement comme des crapules. Et arrêter de donner des leçons de morale aux spectateurs.* »

Le mot de la fin, engagé, revient à **Bernard Stora** : « *Dans le domaine de la fiction politique, les droits se prennent. Il faut prendre le droit de parler de politique. Il faut se battre, il faut ruser, parfois tricher, y passer quelques nuits blanches. Par nature, un décideur est frileux. Si les scénaristes ne s'y mettent pas, rien ne changera jamais. Et on se retrouvera ici l'année prochaine pour râler contre des chaînes trop frileuses...* »



Intervenants : SJ Clarkson et Lowri Glain (cocréatrices de *Mistresses*), Ben Richards (scénariste de *MI-5* et créateur de *Party Animals*), Matthew Graham (créateur de *Life on Mars* et *Ashes to Ashes*), Nicolas Brown (en charge des dramas chez BBC Visions), John Morton (créateur de *Broken News*, *Absolute Power* et *People Like Us*), Paul Schlesinger (Head of Radio Comedy, BBC).

Modérateur : Guillaume Regourd (journaliste, Génériques)

Invité d'honneur de cette 3^e édition de Scénaristes en séries, le Royaume-Uni se voyait consacré une table ronde avec dans l'idée de tracer les contours d'un modèle qui fait beaucoup d'envieux à l'étranger et notamment en France. De cette heure et demie en compagnie d'intervenants passionnés, il ressortait au final que la fiction britannique dans sa conception autant que dans sa diffusion, vit beaucoup moins dans l'ombre de son homologue américaine qu'on ne l'attendrait. Le modèle US de production industrielle n'inspirerait ainsi pas tant que ça outre-Manche.

Battue en brèche, par exemple, l'écriture en staff d'auteurs. Pour le spécialiste de la comédie **Paul Schlesinger**, les nombreuses tentatives pour écrire des sitcoms en atelier comme aux Etats-Unis se sont pour la plupart révélées moins concluantes que les vraies séries d'auteur à l'anglaise développées par un seul et même scénariste. La politique d'auteur, voilà une des caractéristiques défendues par tous les intervenants, y compris par le responsable de la branche production de la BBC, BBC Visions, **Nicolas Brown**, pas le dernier à mettre en avant les bonnes histoires.

Le corollaire, lui aussi défendu avec vigueur, demeure le format très british de saisons courtes en 6 à 8 épisodes, qui garantirait selon eux tous de conserver la mainmise artistique sur les projets. Et par là même de continuer tout à fait à vivre en se passant du statut de showrunner, la norme US après laquelle courent les auteurs français. « *Au Royaume-Uni, le seul vrai showrunner que nous ayons est Russel T. Davies, le [re]créateur de Dr Who, expliquait **Matthew Graham**. Mais personnellement je ne suis pas trop tenté. Avec Ashley Pharoah, avec qui j'ai co-créé *Life on Mars*, nous avons fondé une boîte de prod' mais c'était horrible, on se retrouvait finalement à devoir*

gérer tout sauf l'écriture. » **Ben Richards** abondait : « *Je ne veux pas plus de responsabilités. C'est trop de réunions, de décisions budgétaires, de maux de tête. Je préfère la partie amusante.* »

La diversité des programmes qui manque tant en France serait de plus garantie intrinsèquement par la structure même du paysage audiovisuel britannique. Si effectivement BBC 1 et ITV 1 s'adressent à un public de masse, mainstream, même sur ces chaînes l'audace prévaut. « *Ces dernières années, les gens sont devenus plus courageux*, expliquait **Matthew Graham**. *Y compris les décideurs. Le courage n'est pas toujours récompensé mais tant pis. Tout le monde semble prêt à assumer l'échec pourvu qu'il ne soit pas honteux.* » **Nicolas Brown** citait, lui, Jane Tranton, la fameuse directrice de la fiction qui a replacé la BBC aux avant-postes de la création mondiale notamment en commandant le retour de Dr Who : « *Elle dit toujours qu'on doit embrasser beaucoup de crapauds avant de tomber sur le prince charmant.* » Et puis, la BBC, ce n'est pas seulement sa vitrine BBC 1. C'est aussi un bouquet de chaînes et les moins exposées BBC 2, 3 et 4 représentent de jolis espaces de création autorisant les projets plus ciblés. Sans parler aussi de la très audacieuse chaîne Channel 4.

Chose frappante, le manque de passion pour le modèle américain ne s'accompagnait d'aucune rancœur. Au contraire, l'admiration prévalait vis-à-vis des séries américaines. Pour **John Morton**, leur diffusion sur les ondes british a le mérite « *de faire croître les attentes du public* ». L'idée défendue par **Ben Richards** c'est qu'il est tout simplement déraisonnable de ne serait-ce que vouloir se comparer aux Etats-Unis : « *Si vous regardez ma collection de DVD, vous y trouverez The Wire et Les Soprano, mais si vous me demandez pourquoi on ne ferait pas Mad Men au Royaume-Uni je vous répondrai qu'on ne peut pas comparer les efforts financiers que peuvent consentir nos chaînes et les leurs. Une petite chaîne comme AMC peut dépenser des centaines de millions de dollars dans Mad Men pour 1 million de téléspectateurs. Aucune chaîne ne peut faire ça en Angleterre.* » Moralité : au Royaume-Uni, les acteurs de l'industrie font leur route et c'est sans doute cela leur meilleur atout.

Compte tenu du grand nombre de débats et ateliers organisés lors de cette 3^{ème} édition du Rendez-vous des séries TV, tous n'ont pas pu faire l'objet de comptes-rendus. Ce document rapporte le contenu d'une partie d'entre eux.

*La deuxième partie (Comptes-rendus 7 à 9) a été rédigée par les journalistes du magazine **Générique(s)***