
LA GUILDE

française des scénaristes

« LE ZINC DE LA GUILDE »

Comptes-rendus des rencontres de la Guilde française des scénaristes

par Béatrice de Mondenard

Festival de la fiction TV
La Rochelle édition 2011

Lors du Festival de la Fiction TV, la Guilde française des scénaristes a organisé une série de rencontres avec les membres d'autres professions pour des discussions informelles destinées, au-delà d'une connaissance enrichie de nos métiers respectifs, à promouvoir une vision partagée de la culture audiovisuelle française, portée par ses créateurs.

Deux types de rencontres ont été organisés :

Le Plateau (17h-19h), avec les interlocuteurs privilégiés des scénaristes : réalisateurs, producteurs, institutions (CNC, SACD) et structures de formation (CEEA). La question qui portait les débats était : comment travaillera-t-on ensemble dans 5 ans ?

Les Nocturnes (22h30-minuit), à la rencontre de professionnels moins connus des scénaristes : auteurs de BD et compositeurs de musique de film.

Un événement organisé par l'Agence Kandimari.
Synthèses rédigées par Béatrice de Mondenard.

1. Réalisateurs, le choix de la Guilde

Mercredi 7 septembre 2011

Modérateur : Jean-André Yerlès

Réalisateurs cités : Dominique Baron, Christophe Barraud, Antoine Lorenzi, Marc Rivière, Michel Sibra

Scénaristes cités : Sylvie Coquart, Claire Lemaréchal, Christine Miller, Yves Ramonet

Agent cité : Jean-Marc Ghanassia

En introduction, **Jean-André Yerlès** rappelle les motifs de cette rencontre : échanger en direct, en dehors de la présence des producteurs et/ou des diffuseurs, « qui ont toujours un enjeu ou un pouvoir à jouer », et en dehors de la SACD, « où les discussions se cristallisent autour des droits de diffusion TV, et où personne ne s'écoute ». « Le binôme scénariste/réalisateur n'est jamais traité, y compris par nous », poursuit Jean-André Yerlès, qui voit 3 axes :

- **artistique** : comment faire pour sortir une version exploitable pour le réalisateur et satisfaisante pour le scénariste ? A quel moment devrait intervenir le réalisateur ? Quelle est la définition d'une version tournage ?
- **politique** : afficher un front commun pour consolider notre intégrité artistique et économique face au diffuseur.
- **financier** : avec le stress du scénariste à qui le réalisateur dit qu'il va vouloir réécrire et prendre des droits d'auteur, et le stress du réalisateur qui juge ses droits de diffusion indignes.

Un constat partagé : une absence dommageable de dialogue

Tous les scénaristes et réalisateurs témoignent d'une trop grande absence de dialogue. Les scénaristes regrettent de ne pas avoir l'occasion de dialoguer sur leurs textes, de s'assurer qu'ils ont été bien compris et d'exposer leurs intentions.

Claire Lemaréchal souligne que sur la cinquantaine de 52' qu'elle a écrit, il n'y a eu que trois lectures, avec réalisateur et comédiens. « Sur une série, c'était pourtant prévu contractuellement. Mais cela n'a pas pu se faire, car 6 mois après la fin de l'écriture on nous a appelés pour dire : demain à 14h ».

Sylvie Coquart dit qu'en 15 ans de métier, elle n'a eu qu'une seule fois une vraie discussion sur le scénario avec un réalisateur (Des soucis et des hommes, cf. plus loin). Autre exemple cité par **Dominique Baron** sur un des films en compétition à la Rochelle, le réalisateur n'a jamais appelé le scénariste et ils vont se rencontrer pour la première fois lors de la projection.

Les réalisateurs affirment quant à eux recevoir les scénarios trop tardivement, quand les scénaristes en sont à la V12, et qu'ils en ont marre de réécrire. Alors qu'ils ont à cœur de partager leur point de vue, leurs idées, leurs images.

Christophe Barraud raconte qu'il lui est arrivé de ne pas comprendre le scénario, et de s'être fait envoyer paître par la scénariste, qui lui a dit : « On est à la V11 et tu m'emmerdes. Je ne suis que script doctor, ce n'est pas moi qui ai fait la première version ».

Antoine Lorenzi a eu récemment deux heures de dialogue avec des scénaristes, mais « ils devaient livrer le lendemain et cela n'a servi à rien ». Selon lui, il y a souvent des problèmes avec trop de cachets, trop de nuits et il faut le résoudre une semaine avant tournage. A ce propos, **Christophe Barraud** ajoute que les réalisateurs n'ont pas toujours les outils pour tourner ce que les scénaristes ont imaginé : « On trouve des arrangements mais sans en discuter ».

Claire Lemaréchal regrette qu'on ne demande pas aux scénaristes d'effectuer ces modifications : « On peut trouver des solutions dramatiques aux contraintes techniques ».

Faire autrement : s'associer en amont ?

Marc Rivière : « Il y a moyen de modifier le cours des choses, une synergie peut s'organiser en dehors du chemin habituel selon lequel le producteur commande un texte à un scénariste et cherche ensuite un réalisateur ». Il cite deux exemples : La Reine et le Cardinal, sur lesquels il a demandé à Jacques Santamaria de travailler avec lui et ils ont construit ensemble le scénario avant d'aller voir un producteur (Christian Charret) ; Tempêtes, coécrit, coréalisé et coproduit à trois (avec Dominique Baron et Michel Sibra), parce qu'aucun producteur ne voulait prendre le risque de ce film sur le sauvetage en mer. Il enjoint les scénaristes à faire de même et « à arrêter de se comporter comme des employés du producteur ».

Jean-André Yerlès note que ces deux exemples relèvent plutôt d'une logique cinéma ou de téléfilms unitaires, et sont peu compatibles avec celle de l'industrie TV et de la série. Christophe Barraud confirme que ces exemples sont « très spécifiques », d'autant que, pour sa part, il n'écrit pas.

Sylvie Coquart pense qu'en dehors d'une association type Krivine/Triboit, devenus également producteurs, ce type d'exemple va devenir de plus en plus marginal. D'autant que la série –qui occupe désormais 80% des scénaristes- change la donne.

Dominique Baron souligne, au passage, que France 3 passe de 32 à 14 unitaires.

Selon **Jean-André Yerlès**, « le producteur n'envisage pas d'appeler un réalisateur avant le feu vert de la chaîne parce que ça va lui coûter du pognon. Ou alors il appelle un réalisateur pour dire : « On n'a pas encore le feu vert mais viens voir si ça t'intéresse ». C'est une des raisons pour lesquelles, on n'arrive pas à trouver une place ensemble parce que la mise en production accélère tout d'un coup. On vit dans deux temps différents : un étirement interminable pour le scénariste et une accélération pour le réalisateur ».

Yves Ramonet souligne que sur les grosses séries industrielles comme Paris 16 il y a toujours une discussion avec les réalisateurs au moment de la transmission du scénario. « C'est normal parce qu'ils reçoivent le 40 et on écrit le 55. Parfois, eux-mêmes nous demandent : est-ce qu'on peut changer le décor de telle scène ? Il y a un dialogue, même si c'est rapide. »

Pour une intervention plus en amont du réalisateur : à quel moment ?

Tous les auteurs présents s'accordent à dire que le réalisateur doit intervenir au moment du développement, et que c'est au producteur de l'imposer au diffuseur.

Sylvie Coquart ajoute qu'une discussion préalable entre le scénariste et le réalisateur sur l'artistique devrait précéder la signature du contrat, de même qu'entre deux auteurs.

Pour **Antoine Lorenzi**, « plus le réalisateur intervient tôt, mieux c'est, car s'il y a des modifications à faire, cela laisse le temps au scénariste de les faire lui-même ». Il suggère une intervention entre la V1 et la V2.

Sylvie Coquart estime que c'est un peu trop tôt, car le scénariste doit confronter sa V1 aux commentaires du producteur pour affirmer son texte et renforcer ses convictions dans une V2 : « Souvent le texte n'est pas encore assez affirmé pour que quelqu'un le prenne et l'amène ailleurs. Le scénariste doit être content de sa version pour être capable d'en discuter avec le réalisateur ».

Un exemple de collaboration réussi : Des soucis et des hommes

Sylvie Coquart et **Christophe Barraud** évoquent la façon dont ils ont travaillé ensemble sur *Des soucis et des hommes* (France2/Pampa, 12x 52'), une expérience unique pour les deux. Sylvie Coquart est co-créatrice, coscénariste et coproductrice de la série avec Cristina Arellano. Christophe Barraud est réalisateur. Le producteur Nicolas Traube a présenté Christophe Barraud aux créatrices de la série, 4 ou 5 mois avant le début du tournage, soit au moment de la V3 de l'épisode 1 et de la V2 des épisodes suivants. Le travail d'écriture avait démarré quatre ans plus tôt. « Christophe a eu l'extrême élégance de lire les scénarios et de nous faire ses commentaires, raconte **Sylvie Coquart**. Il nous a expliqué ce qu'il voulait faire. C'était un risque. On n'était pas d'accord sur tout, mais l'important est qu'il y avait un désir. C'est essentiel de savoir ce que les réalisateurs ont envie de faire et de pouvoir réagir. Trop souvent les réalisateurs ne prennent pas les bons scénarios – tout comme certains scénaristes ne prennent pas les bons sujets - et c'est un mauvais départ artistique. »

De leur côté, les scénaristes ont vu les précédents films du réalisateur. « On y a repéré des choses qui nous intéressaient et d'autres qui nous plaisaient moins, mais on a pu en discuter ensemble et cela nous a permis d'établir une grammaire de réalisation cohérente avec l'histoire, et pour la première fois, Cristina et moi avons vu notre imaginaire à l'écran ! »

Et de préciser : « J'ai fait des séries avec des réalisateurs bienveillants mais qui n'avaient pas le temps et parfois même pas envie. Et dans 95% des cas, le réalisateur a écrit une histoire par dessus l'autre. Parfois ce n'est pas dramatique, parfois c'est mieux. Mais souvent, ce sont des hiatus permanents entre l'intention et l'arrivée », conclut **Sylvie Coquart**.

Nécessité d'un travail en commun sur l'identité visuelle

Sur les séries, les scénaristes sont de plus en plus amenés à préparer un dossier avec un look. Sur *Des soucis et des hommes*, le choix stylistique est le fruit d'une collaboration entre Sylvie Coquart, Cristina Arellano, Nicolas Traube et Christophe Barraud.

Jean-André Yerlès note que depuis deux ans on fait appel à un directeur artistique, en amont du choix du réalisateur, pour essayer de dégager une couleur, une tonalité « Est-ce que ça sert ? Ça sert à vendre, en tout cas ».

Selon **Dominique Baron**, « il faut que les réalisateurs arrêtent de croire que l'univers visuel ne vient que d'eux. On sait très bien que, en série, l'identité vient de plus en plus des scénaristes, c'est partageable et ce dialogue est l'avenir de la fiction ».

Qu'est-ce qu'une « version tournage » ?

Jean-André Yerlès relève que personne n'entend la même chose sur la définition d'une « version tournage » et pose la question à l'assemblée.

Effectivement, les avis fusent et divergent : « Celle avec laquelle on est d'accord » (Christophe Barraud), « Celle qu'on a au 1er jour de tournage » (Antoine Lorenzi), « Celle qu'on confie aux comédiens » (Sylvie Coquart)...

Les scénaristes et réalisateurs présents décident de promouvoir une « version auteurs », qui mettrait d'accord scénariste et réalisateur.

Faut-il un directeur artistique, un showrunner ?

Christine Miller, qui a participé aux Ateliers de la création de La Rochelle, indique que producteurs, réalisateurs, scénaristes, techniciens ont proposé conjointement de créer un rôle de producteur artistique pour les séries, qui évoluerait vers un vrai rôle de showrunner avec la maîtrise du budget du film.

Jean-André Yerlès dit qu'il faudrait définir ce qu'est un producteur artistique, « a priori l'auteur créateur de la série qui continue à encadrer et garantir la cohérence éditoriale de la série. Comme Sylvie avec Des soucis et des hommes. »

Le problème, selon l'agent **Jean-Marc Ghannassia** est que, lorsque le diffuseur accepte un concept de série, il veut immédiatement engager un pool d'auteurs. Il a vécu cette expérience avec une scénariste qui avait développé seule.

Sylvie Coquart souligne que sur Des soucis et des hommes, le pool d'auteurs est arrivé en 2e saison, les huit premiers épisodes formant la bible pour la suite. Une situation « idéale » pour Jean-Marc Ghannassia.

Pour **Jean-André Yerlès**, le danger est que les diffuseurs disent OK pour une direction artistique sans pour autant augmenter l'enveloppe. D'où l'avantage de la coproduction avec des scénaristes pour les producteurs.

Claire Lemaréchal souligne que la directrice de collection de Fais pas ci, Fais pas ça fait ce travail en étant ni reconnue ni payée pour ça. Ni même citée dans le programme du Festival de La Rochelle !

Le front politique : renforcer le bloc artistique

Michel Sibra dit avoir l'impression d'avoir fait un pas en arrière considérable. Il rappelle l'existence du Trio, cofondé par le groupe 25 Images avec Jacques Peskine (USPA) et Frédéric Krivine (Guilde, ex-UGS), qui réunissait scénaristes, réalisateurs et producteurs. « Le Trio a eu un vrai poids, on nous écoutait, on avait peur de nous. Si on avance ensemble, il faut aussi qu'on avance avec le producteur ».

Sylvie Coquart estime que l'UGS et le CDA, s'ils discutaient à égalité avec les producteurs et les réalisateurs au sein du TRIO, étaient régulièrement écartés des réunions avec les diffuseurs auxquelles assistaient les producteurs, et les réalisateurs dans une moindre mesure, et que, si le Trio a eu un poids politique, il n'a rien changé sur le plan artistique.

« Le producteur s'est institué créateur au moment du Trio, et ça a amoindri le rôle des créateurs proches de la fabrication : les scénaristes et les réalisateurs ».

Dominique Baron confirme : « L'avantage est qu'on avait le contact avec les chaînes mais l'inconvénient est qu'on servait parfois de faire-valoir au producteur ».

Scénaristes et réalisateurs souhaitent que les producteurs jouent d'avantage leur rôle de médiateur. Ils décident de reformer un bloc artistique fort. « Si on mettait moins d'énergie à se taper sur la gueule à la SACD, et qu'on arrivait soudés, c'est ce qui surprendrait le plus », dit **Jean-André Yerlès**.

Ils décident de proposer à leurs CA respectifs les idées suivantes :

- d'établir des réunions régulières entre la Guilde et le Groupe 25 Images ;
- d'élaborer les bases de la collaboration scénariste/réalisateur avant d'aller voir producteurs/diffuseurs ;
- de faire pression sur le diffuseur et le producteur pour que le réalisateur soit choisi au moment du développement (au moment où l'auteur est content de son ou ses premiers épisodes) et qu'il y ait une discussion préalable avant la signature de tout contrat ;
- de promouvoir une « version auteurs ».

2. Producteurs, le choix de la Guilde

Jeudi 8 septembre 2011

Modérateurs : Sylvie Coquart et Jean-André Yerlès

Scénaristes cités : Sophie Deschamps, Valérie Fadini, Claire Lemaréchal, Stéphane Kaminka, Christine Miller, Emmanuelle Rey-Magnan, Patrick Vanetti, Franck Philippon

Producteurs cités : François Aramburu (Merlin), Yann Chassard (Marathon Image), Arnaud Figaret (Téléimages), Stéphane Moatti (Thalie Images), Gilles de Verdière (Mandarin TV), Matthieu Viala (Making Prod)

Agent cité : Jean-Marc Ghanassia

En introduction, **Jean-André Yerlès** rappelle les motifs de cette rencontre : évoquer de manière informelle, avec les producteurs, les conditions de collaboration sur les projets et les moyens d'améliorer nos relations. Un dialogue en parallèle de la négociation actuelle d'un protocole d'accord sur l'encadrement des pratiques contractuelles entre la Guilde, l'USPA et le SPI.

Recherche modèle économique en prime time désespérément

Sylvie Coquart place le débat sur le terrain des séries, avec cette question: comment voyez-vous les choses dans 5 ans ? Les producteurs semblent peu inspirés par la question.

Arnaud Figaret se demande s'il ne faut pas aussi « plus segmenter pour être plus créatifs, quitte à produire moins cher. Cela passe évidemment par l'ouverture de nouvelles cases, notamment de seconde partie de soirée ». **Jean-André Yerlès** réagit en disant que « la segmentation est tout sauf une option pour les diffuseurs actuellement. Ils estiment toujours à tort que pour être grand public, il ne faut pas avoir de personnages segmentant ».

Très vite, les producteurs évoquent la difficulté de susciter l'envie chez les diffuseurs. « Quand on arrive avec un projet, on sent la défiance des diffuseurs, on les sent contraints. D'ailleurs, les discours de TF1 et de FTV sont identiques, alors qu'il n'y a plus de publicité en prime time sur le service public : il faut faire de la fiction moins chère. Il y a des modèles économiques sur l'access, avec des séries comme Scènes de ménage, qui alternent inédits et rediffusions, mais sur le prime, c'est difficile », explique l'un d'entre eux. Il ajoute que, du coup, il y a une pression sur le temps de tournage alors que les demandes éditoriales restent les mêmes. « On a des heures supplémentaires sur chaque tournage, ce qui signifie bien qu'on n'arrive pas à donner une réponse économique ».

Yann Chassard note que plus personne ne tourne en 23 jours, alors que c'était la règle, il y a cinq ans.

Matthieu Viala souligne que c'est une situation générale, qui concerne aussi les diffuseurs européens et américains.

Sylvie Coquart relève le paradoxe de cette industrie : « Le problème est que le système de commande ne respecte pas le modèle économique. On lance une série – avec un modèle calculé sur 24 épisodes - mais on ne fabrique que 8 épisodes. Certaines séries coûtent 8 à 900.000 € l'épisode, alors que cela pourrait être 4 à 500.000€ s'il y avait une commande de 24 épisodes ».

Selon **Matthieu Viala**, la seule façon de réduire les coûts est d'avoir de la visibilité : « Plus tu organises, plus tu peux faire d'économies sur la fabrication. Malheureusement, on produit très peu en flux tendu en France. Quand on discute avec de vieux briscards de la profession, on apprend que cela existait au temps de la SFP et qu'on a beaucoup désappris depuis ».

Citant *Un château au soleil* (Didier Decoin) ou *Dans un grand vent de fleurs* (Valérie Guignabodet), **Jean-Marc Ghanassia** confirme que les scénaristes écrivaient en continu : « Aujourd'hui, on fait un synopsis, un pitch, un traitement, un séquenceur, une V1, une V2... avec la faculté de virer l'auteur à chaque étape. Il y a une vraie décrédibilisation des auteurs ».

Sylvie Coquart souligne que la charte avec FTV constitue un progrès en ce sens puisque la commande de la saison 2 doit se faire au visionnage de la saison 1 et non à la diffusion de celle-ci. « Nous en avons été bénéficiaires cet été sur *Des soucis* et des hommes. Quatre sont en boîte. Huit sont commandés. C'est la première fois que ça m'arrive ».

Délais & exclusivité

Arnaud Figaret souligne que le seul moyen de faire des économies d'échelle est d'avoir des scénaristes qui soient capables de se mobiliser sur un projet un certain temps dans une sorte de « faux salariat ». « Est-ce qu'il s'agit de faire des économies d'échelle sur l'écriture ? », demande **Sylvie Coquart**, « sans polémique ». « S'il y a en prime time un épisode de 52' à sortir par mois et que c'est 20.000 €, pas sûr que ce ne soit pas plus rentable pour un scénariste », répond Arnaud Figaret.

Pour **Stéphane Moatti**, la question des délais est en effet cruciale : « Pour ne pas baisser la rémunération, il faut que les scénaristes aident sur la question des délais ».

Christine Miller répond que pour éviter les délais, il faut s'engager sur la durée d'écriture : « C'est un engagement bilatéral. Peu de producteurs le font. Je viens encore d'attendre six mois une réponse ».

Stéphane Kaminka comprend que les producteurs qui ont connu l'âge d'or des années 1990 aient du mal à changer leurs habitudes, mais les jeunes producteurs présents auraient une manière simple de faire en sorte que les délais soient respectés : « Un contrat d'exclusivité sur un temps donné ». Car, sans exclusivité, les scénaristes doivent prendre une assurance.

Il explique : « Qu'est-ce qu'une assurance pour un scénariste qui ne touche pas les Assedic ? C'est de courir cinq lièvres à la fois. Parce que quatre vont s'arrêter et le dernier va mettre 2 ans et demi à se faire.

Et les producteurs le payent en termes de délais à rallonge, et en bout de chaîne, c'est l'éroussement du désir chez le diffuseur, qui va dire : « En fait, on a un autre projet qui a été trois fois plus vite ». Vous allez me répondre : « On ne peut pas à cause des délais de lecture ». Mais en réalité, ce n'est pas vrai parce que les projets qui se font le plus facilement sont les projets qui se font vite ». Pour **Sylvie Coquart**, « c'est la clef ; l'avantage de la saisonnalité à l'américaine, c'est les délais, parce que sinon on n'est dans l'infini des possibles à la recherche du meilleur texte possible ! Il faut inverser la proposition : « vous écrivez le texte parfait en un temps infini » qui est aujourd'hui à l'œuvre, en « vous « écrivez le meilleur texte possible dans un temps donné ». C'est une contrainte de création qui marche très bien et c'est beaucoup plus confortable pour le scénariste... et ça évite 27 versions inutiles et une gabegie d'énergie ».

Les producteurs invoquent plusieurs problèmes : la trésorerie, les agents (ce que réfute Jean-Marc Ghanassia) ou tout au moins la formalisation contractuelle. **François Aramburu** ajoute que « chaque auteur a son rythme, son potentiel et son activité. Il demande comment estimer l'exclusivité ? Pour **Stéphane Kaminka**, c'est très simple, il suffit de diviser le contrat d'auteur par le nombre de mois nécessaire. « Si tu divises mon contrat d'auteur en 4 mois pour un 90', je ne fais rien d'autre. C'est mon rêve. »

Développer sans convention d'écriture / écrire on spec

Christine Miller rapporte une idée proposée par les producteurs aux Ateliers de la création : produire des pilotes on spec avec l'argent du CNC, le risque partagé des producteurs et des scénaristes, sachant que la chaîne a du mal à prendre des risques. Elle ajoute qu'elle ne sait pas si c'est une bonne idée, mais qu'elle a au moins « le mérite de nous sortir de ce système infernal où les producteurs sont pieds et poings liés aux diffuseurs et les scénaristes corvéables à merci, en fonction des humeurs des uns et des autres ».

Franck Philippon revient, à ce propos, sur les problèmes de visibilité et de calendrier : « Il y a un moment où on a ensemble la maîtrise du calendrier, un pouvoir d'initiative, une capacité de mobiliser notre force de travail, de faire changer les règles du système pour un mieux-disant créatif, c'est le moment où l'on va voir une chaîne avec un projet, avant une convention. Pourtant, on continue à aller quémander une convention avec 5 ou 10 pages. Or j'ai le sentiment que les chaînes sont aujourd'hui tellement à la ramasse qu'elles seraient contentes de tomber sur un projet de série suffisamment développé et construit ».

Yvan Chassard lui demande s'il est prêt à diviser son salaire par deux. **Franck Philippon** répond qu'il y a deux questions : est-ce que ça peut marcher et comment on le finance ? Pour **François Aramburu**, le problème est qu'il y a tellement de producteurs que « même avec les bonnes idées et les bons projets, on n'arrive pas à signer des conventions d'écriture ».

Arnaud Figaret admet que la production investit trop peu en recherche-développement, « et sans recherche-développement, on va dans le mur ».

Matthieu Viala pense qu'il y a aujourd'hui de nouveaux moyens au CNC, qui permettent de reconsidérer la question. Il remarque qu'il ne reçoit jamais de scénarios on spec. Les scénaristes disent qu'ils n'ont pas de plages de temps pour écrire.

François Aramburu évoque un exemple d'un scénario dialogué de 52' qu'il a reçu et pris tout de suite, et qu'il tente depuis 6 mois de vendre à une chaîne.

Sophie Deschamps lui demande combien il paye le scénario alors : « Si ça vous plaît, pourquoi vous ne le payez pas entièrement ? Parce que sinon qu'est ce qui nous empêche d'aller voir la chaîne avec notre petite boîte de production ? Si ce que vous attendez c'est de recevoir des scénarios, écrits à l'œil pendant 6 mois, alors il faut les payer cash ». « Sans être au prix du marché de la convention d'écriture », précise **Jean-André Yerlès**.

Valérie Fadini souhaite savoir si « les sacrifices demandés aux autres acteurs de la fiction sont les mêmes ».

François Aramburu a conscience d'être très exigeant avec les scénaristes. « C'est le nerf de la guerre et c'est une étape du travail où on n'est que deux, pendant longtemps. Pendant le tournage aussi on est exigeant, mais on doit préserver tout un équilibre, qui est très fragile. Il faut que ça avance. On est un peu des pys sur un tournage, on porte le réalisateur, on porte les acteurs... »

La place du scénariste dans la production artistique d'une série (au-delà du texte)

Tous s'accordent à dire que le scénariste doit travailler sur la production artistique, et que son rôle ne s'arrête pas quand il rend son texte. Mais comment le formaliser, le financer ? Faut-il inventer un nouveau rôle de « producteur artistique » ? Et le créateur d'une série est-il forcément la bonne personne pour assumer ce nouveau rôle ?

Pour **Gilles de Verdière** : « Quand on aborde une relation avec un auteur sur une série, on va bien au-delà du texte. On ne peut pas confier des droits d'auteur à un auteur qui n'a pas une vision élargie de la série. Lorsqu'on trouve quelqu'un qui peut porter la vision d'une série, centraliser un certain nombre de fonctions artistiques, tout le monde est content ! Malheureusement, il y a un problème de formation, de compétences, car il faut que cette personne puisse parler musique, réalisation, casting... Et souvent, on a des gens qui développent des concepts, qui veulent être producteurs artistiques, mais quand tu creuses la réflexion, on tombe sur des approximations ». Il ajoute qu'une condition nécessaire pour être producteur artistique lui semble « d'avoir travaillé sur une série qui fonctionne ».

Yann Chassard dit avoir développé ce type de poste sous le nom de « producteur associé », avec un salaire par épisode produit. « Il est associé à toutes les décisions mais n'a pas de droit de veto, de final cut ».

Arnaud Figaret est pour l'implication des scénaristes dans l'artistique mais n'aime pas le terme de « producteur artistique » car « la production est un arbitrage permanent entre le mieux artistique et le mieux financier, et il faut aussi être en compréhension des problématiques financières et de tournage ».

Stéphane Kaminka se demande si cette question du « producteur artistique » ne pose pas un problème de prérogatives : « Beaucoup de producteurs considèrent que ça fait partie de leur travail. Moi aussi d'ailleurs, mais il se trouve qu'il y a une vacance à ce poste-là, dans la direction artistique au sens général : un problème de transmission du texte à l'image, de dialogue entre le scénariste et le réalisateur. Car le producteur, finalement, ne se fait jamais médian ».

Jean-André Yerlès évoque la discussion de la veille avec les réalisateurs, qui regrettaient que « la rencontre artistique n'arrive jamais ».

La réponse de **François Aramburu** fuse : « C'est l'exemple type d'un double discours. On a le plus grand mal à impliquer les réalisateurs en amont ». « Parce qu'ils ne sont pas payés ? », demande **Jean-André Yerlès**. « Avant même qu'on parle d'argent, il n'y a pas d'envie, pas de curiosité ».

Qu'est-ce qu'un créateur de série ?

La question de la définition du créateur de série est double : elle concerne à la fois les scénaristes entre eux, et la relation producteur/scénariste.

- Entre scénaristes :

Patrick Vanetti, en référence à un projet aidé par le fonds d'innovation, qui a finalement été repris par un autre auteur, souligne que lorsqu'un auteur n'a jamais écrit de série, on lui adjoint quelqu'un de plus expérimenté et que la vision change.

Sylvie Coquart ajoute que le cas se pose souvent au Fonds d'innovation du CNC. « Il y a des projets décalés avec des idées brillantissimes, écrits par des non-scénaristes, et puis dès le 2e synopsis, ça ne fonctionne plus, ça manque de technique. Qu'est-ce qu'on fait : on balance ou on associe quelqu'un ? ».

Les producteurs ont tendance à dire qu'il faut balancer. « Le savoir-faire c'est important, dit **Matthieu Viala**. N'importe qui ne peut pas écrire une série TV. C'est un boulot ». Pour **Emmanuelle Rey-Magnan**, au contraire, « c'est dommage de se passer de cette matière, on a tous commencé comme ça ».

- Avec les producteurs :

Les scénaristes remarquent que les producteurs signent de plus en plus l'idée originale, alors qu'ils ne font que leur travail de producteur, c'est-à-dire lancer des scénaristes sur un thème, un sujet. L'enjeu n'est pas les quelques pourcentages de bible, mais bien la possibilité de faire une saison 2. Pour **Jean-André Yerlès**, il s'agit d'« une dérive, liée au droit moral ». « Je pense que vous avez peur qu'un auteur bloque », précise-t-il. « Et que le scénariste parte avec le sujet », complète **François Aramburu** :

« On sait qu'une idée, n'est pas une écriture, mais c'est un point de départ, parfois un léger concept. Si le producteur n'est pas mentionné, que l'auteur n'avance pas et qu'il finit par partir avec, c'est quand même compliqué pour nous... »

Sylvie Coquart raconte une expérience où la productrice a demandé une série sur l'internat, « un sujet aussi vaste que 'un homme et une femme' » et s'est déclarée auteur du sujet original. Alors que ce qui a permis de vendre la série à la chaîne était un document de plus de 70 pages, avec un ton, des personnages, des idées de traitement de l'image, des synopsis, une arche... BREF, UN TRAVAIL D'AUTEUR. **Yann Chasard** prend conscience en écoutant Sylvie Coquart qu'il a fait la même chose, mais que le scénariste n'a pas tiqué. Il se demande si ce dernier raconte l'histoire de la même façon... **Arnaud Figaret** trouve, quant à lui, « anormal de signer une idée, sauf s'il y a un texte écrit conséquent présentant concept, personnages, ton etc. Bref, un véritable travail d'auteur ».

Pour **Stéphane Kaminka**, la question du créateur de série doit être posée ainsi : « Qu'est-ce qui matérialise la commande : l'idée ou le projet ? ». Il ajoute : « Je livre une solution aux producteurs qui ont une idée et qui ont peur : faites écrire par vos directeurs littéraires ! »

Selon **Franck Philippon**, la solution est de mieux prévoir les ruptures dans les contrats. Il ajoute que quand le producteur est à l'initiative, on ne négocie pas le même contrat. « Il ne faut pas empêcher une série de continuer, mais il faut respecter le droit du créateur avec un droit de suite. D'autant que c'est exceptionnel qu'un auteur bloque, car le créateur d'une série n'a qu'une envie, que ça continue... »

3. Rencontre avec le CNC et la SACD

Vendredi 9 septembre 2011

Modérateurs : Sylvie Coquart et
Jean-André Yerlès

SACD : Janine Lorente,
Directrice générale adjointe et
Jérôme Dechesne, Directeur de
l'audiovisuel

CNC : Ludovic Berthelot, Directeur
adjoint de l'audiovisuel et Alice
Delalande, chargée de mission
Fonds d'aide à l'innovation
audiovisuelle (FAIA)

Scénaristes cités : Sophie
Deschamps (présidente de la
SACD), Franck Philippon

La Guilde des scénaristes a réuni représentants du CNC et de la SACD pour discuter respectivement de la problématique du développement et de la réforme du FAIA (Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle) d'une part ; de la question des droits de diffusion d'autre part.

CNC : la réforme du FAIA

En préambule, **Jean-André Yerlès** souligne que pour les scénaristes, « le CNC est une institution très loin d'eux, qui s'intéresse beaucoup aux producteurs, beaucoup au cinéma, un peu moins à la TV, même si le Fonds a un peu changé la donne ». **Sylvie Coquart** ajoute que les scénaristes attendent beaucoup de la réforme de ce Fonds, avec l'idée que le scénario soit examiné par des professionnels, et qu'il soit « accessible aux scénaristes dans leur ensemble et non pas seulement à ceux qui écrivent des scénarios en plus d'un autre métier ». Elle formule la même question qu'aux autres partenaires : « Quel est l'objectif dans 5 ans ? ».

Présentation de la réforme par Alice Delalande

Alice Delalande confirme que l'objectif de la réforme, qui a aussi été portée par les scénaristes, soit accessible à tous les auteurs : « Ceux qui ont besoin d'une aide pour mettre le pied à l'étrier, ceux qui travaillent déjà mais qui portent un projet ambitieux, et ceux qui travaillent moins et veulent faire évoluer leurs écritures ». Alice Delalande souligne que le CNC a bien conscience des inquiétudes concernant le développement, et que « le FAIA est là pour donner du temps et un financement dans cette étape qui est cruciale et fragile, notamment pour les auteurs ».

La réforme permet aussi de valoriser la série « véritable enjeu d'avenir pour tout le monde », avec l'idée d'un forfait, qui est le même quel que soit le format ou la case envisagée, car « au démarrage, le travail de conception est le même ».

NDLR : le forfait est unique pour l'aide au concept (5 000 € quel que soit le format) et ensuite, pour l'aide à l'écriture et l'aide à la réécriture, le barème suivant : 15.000 € pour les programmes courts ; 25.000 € pour les unitaires ; 30.000 € pour les séries de tous formats.

L'objectif, qui a prévalu à la création du FAIA, reste de « bousculer un peu les cases, en les identifiant davantage, en aidant des projets plus divers qu'auparavant, avec une exigence élevée mais adaptée au média tv et spécifique à chaque projet. L'objectif dans 5 ans que le secteur se porte bien, que le fonds innovation constitue une vraie force de propositions vis-à-vis des diffuseurs et que plus de projets voient le jour ».

A la remarque de Jean-André Yerlès quant à un objectif de 50% de projets qui aboutissent, Alice Delalande répond : « Les cellules de R-D sont plutôt à 25-30%, mais pourquoi pas, soyons ambitieux ! ».

La valorisation des scénaristes professionnels

Sylvie Coquart, membre du comité d'experts du FAIA, évoque les questions que pose le fonctionnement du Fonds : « Il faut accepter qu'un sujet original ne fasse pas forcément un projet très original, et que le traitement d'un sujet moins original puisse aboutir à un résultat beaucoup plus original. Les histoires sont souvent les mêmes, et la mythologie du high concept est morte depuis quelques années déjà. Il y a des projets décapants mais qui manquent de métier. Cela dit, l'idée de leur assortir un expert est porteuse de complications.

La réalité du regard de l'expert est ambiguë : soit il reste au dessus, et il fait un demi travail, soit il devient co-créateur de la série car on ne peut pas s'investir dans un développement long et aléatoire sans devenir co-créateur. En même temps, on sait par expérience que quand le créateur est sorti d'un projet, ça fait mourir le projet... Comment faire pour clarifier ces questions et promouvoir en même temps les écritures professionnelles ?»

Pour **Alice Delalande**, il y a deux questions. Sur la question de la valorisation des auteurs aguerris, ça se fera en commission, et la nomination de **Frédéric Krivine** à la présidence de la commission est « un signal fort ». **Ludovic Berthelot** ajoute que la nouvelle commission aura un rôle crucial, et que, une fois nommés, « les membres prendront le temps de se connaître, d'aborder leurs ambitions et de dégager quelques lignes pour la suite ».

Sur la question de la paternité d'une série, cela ne peut pas relever du CNC, selon Alice Delalande : « C'est au secteur de prendre la main, et le CNC n'a pas à vocation à entrer dans ces débats ».

Pour **Sophie Deschamps**, il y a là un problème de propriété intellectuelle, et cela peut être dangereux si les scénaristes professionnels viennent chercher, via le comité d'experts, du travail au CNC ».

Ludovic Berthelot rappelle que « en aucun cas, le comité d'experts ne désigne un tel ou untel pour travailler sur un scénario, mais constate une lacune, la nécessité de développer tel ou tel aspect d'un projet ».

Alice Delalande ajoute que quand le CNC transmet un avis sur l'adjonction d'un expert ou d'un consultant, elle précise toujours que « le CNC ne leur prescrit pas de co-auteur,

mais quelqu'un qui intervient ponctuellement, et que si la relation se passe bien, la décision leur appartient ».

Pérenniser un budget de 3 M€

Sylvie Coquart demande ce qu'il adviendra des 3 M€ du FAIA si l'ensemble du budget n'est pas consommé, comme cela a été le cas dans les précédentes années. Alice Delalande pense que la réforme va dans le sens de la consommation de ce budget : 4 guichets au lieu de 2, des forfaits en augmentation (montants proposés : 15.000 € pour les programmes courts ; 25.000 € pour les unitaires ; 30.000 € pour les séries). Par ailleurs, le CNC s'est engagé à mettre en place un comité de suivi pour faire un point à mi-parcours sur le budget. Ludovic Berthelot ajoute que lorsque les budgets primitifs ne sont pas consommés, ils sont réinjectés dans le budget général, et que c'est le cas pour tous les fonds. « Il faut se féliciter de maintenir un budget primitif de 3 M€ alors qu'on ne le consommait pas. On démarre la réforme à 3 M€, ce qui est positif ».

L'un comme l'autre encouragent les scénaristes professionnels à plus solliciter le FAIA.

Quelle suite au rapport Chevalier ?

Franck Philippon, un des trois co-auteurs du rapport Chevalier sur le développement, demande où en est le CNC de sa réflexion sur les moyens d'inciter la profession à investir plus dans le développement.

Il rappelle qu'aujourd'hui, l'utilisation du fonds de soutien –automatique et sélectif – est entre 3 et 4% et que le rapport proposait de passer à un seuil de 10% obligatoire, sachant que les scénaristes vont être amenés à écrire de plus en plus en amont.

Ludovic Berthelot souligne que le rapport a ouvert beaucoup de pistes, dont certaines étaient déjà en chantier, comme le FAIA. Après concertation avec les professionnels, le nouveau dispositif a été notifié aux autorités de la Commission européenne, et un retour est attendu début octobre. Le dispositif doit passer ensuite dans un décret et le CNC espère embrayer tout début 2012. Sur les autres propositions du rapport, le CNC a fait un tour de table des réactions de chacun et a établi un calendrier de discussions avec les producteurs à partir de fin septembre sur les questions qui touchent au soutien automatique et sélectif à la production (séries low cost, dégressivité) avec l'objectif d'aboutir en novembre.

Sur le développement, les deux pistes proposées sont encore au stade de la réflexion.

- L'ouverture des Avances au développement

Ludovic Berthelot explique qu'actuellement les quelque 430 producteurs TV qui ont un compte automatique disposent de la faculté de réinvestir une partie de ce compte (jusqu'à 30% du montant notifié en début d'année) dans le développement et, si le montant est épuisé, ils peuvent accéder aux Avances, qui est une enveloppe fermée, avec une commission interne.

Actuellement, les Avances ne permettent de délivrer que des aides à la production,

or les producteurs, qui sont dans une dynamique de développement, auraient besoin de ces Avances. Les Avances étant remboursables à 50%, le CNC doit trouver comment financer cette mesure, sachant que le risque est par définition plus grand sur le développement.

- Le couloir obligatoire de 10%

Cette proposition pose deux types de problèmes. Le premier est qu'il n'y a pas de compte de soutien pour chaque genre mais par producteur et qu'il faudrait donc « articuler cette obligation dans le documentaire et l'animation, où les enjeux de développement ne sont pas les mêmes ».

Le deuxième est qu'une mesure de coercition comporte toujours des « effets pervers » et que « certains trouveraient à se dégager de l'obligation, en la monnayant ». Par ailleurs, le CNC a constaté « une levée de boucliers de l'ensemble des producteurs ». Pour autant **Ludovic Berthelot** dit qu'« il faut se retrousser les manches car 3 à 4%, c'est peu ». Il ajoute que ce chiffre est très variable selon les producteurs et que « c'est peut-être là qu'il faut travailler ».

Les scénaristes demandent quel est le montant généré pour la diffusion d'un téléfilm ou d'une série, pour avoir une idée de ce que représenterait un couloir de 10%.

Ludovic Berthelot répond qu'un 90' en prime time sur un chaîne nationale génère environ 190.000€ et un 52' 110.000€. Une série de 8x52' génère donc 880.000 €. Il précise toutefois qu'il y a un plafond réglementaire d'aide au développement par projet de 76.300 €, que le CNC s'assure que les dépenses sont réelles et justifiées, et qu'il ne peut aller au-delà de 40% du devis de développement.

Cela signifie que le plafond de 76.300 € s'applique pour un montant effectif de développement de 190.000 €, ce qui n'est pas fréquent !

Franck Philippon reprend son argumentaire, en indiquant que le rapport concluait à « la nécessité d'un effet de levier positif pour changer des pratiques. Le CNC est un des endroits où il peut y avoir une impulsion. Quelle est votre réflexion ? »

Ludovic Berthelot répond que le CNC a fait évoluer le principe des aides au développement en 2008 (si un projet n'aboutit pas, l'aide au développement investie par le producteur peut être réinscrite à son compte automatique) mais que cela a mis deux ans à être connu et utilisé par les producteurs.

Franck Philippon dit qu'il n'est pas étonné car « la philosophie du développement a beaucoup changé en deux ans », et que « le nombre de projets abandonnés est de plus en plus important ».

Sophie Deschamps relève qu'en réalité les producteurs ne prennent un risque que de 10 ou 20% sur le développement, alors qu'ils passent leur temps à se plaindre qu'ils doivent mettre « 50% de leur poche ». « Le CNC doit nous aider à communiquer là-dessus, et doit aussi inciter les chaînes du service public qui ne consacrent que 3% des sommes investies dans la création au développement à investir plus. Le minimum devrait être de 5% ».

Le développement sur les séries en coproduction internationale

Janine Lorente demande si « les grosses séries internationales en coproduction avec des Anglais et des Américains passent par les aides au développement du CNC ».

Ludovic Berthelot répond que certains ont été aidés en production, mais aucun à ce jour en développement. Le CNC a été interrogé sur un projet franco-canadien via le mini-traité développement, mais celui-ci est réservé à des scénaristes français ou canadiens, et là ce n'était pas le cas.

Janine Lorente conclut que « quand on veut dégager des moyens pour le développement de séries internationales, on les trouve ».

Nouveaux écrans

Alice Delalande précise, en réponse à des questions posées en amont par la Guilde, que le FAIA ne soutient que les œuvres à destination de la télévision, mais qu'il existe un fonds aux Nouveaux médias qui est là pour aider des auteurs et des producteurs au stade de l'écriture/développement, avec des soutiens qui peuvent aller jusqu'à 70.000 €.

Pour Sylvie Coquart, c'est un point intéressant car elle constate que « la plupart des projets transmédia sont présentés par des rois du cross-media, et il n'y a ni histoire, ni scénario, ni auteurs. Même chez les diffuseurs, les responsables sont des super geeks essentiellement intéressés par la console ».

Alice Delalande souligne que son homologue Pauline Augrain fait « un travail de communication autour des projets soutenus pour créer davantage de liens entre les différents acteurs du secteur (audiovisuel et nouveaux médias) », mais qu'il faut aussi

« aller vers ceux qui maîtrisent les nouveaux médias ».

SACD : quels droits dans 5 ans pour les scénaristes ?

Janine Lorente note que personne ne sait ce qui va se passer dans 5 ans, mais qu'elle voit une évolution majeure : l'avènement de la notion de groupe, comme en témoigne le rachat par Canal+ de Direct 8 et Direct Star, officialisé durant le Festival de la Rochelle. « Le marché n'arrive pas à soutenir cette multitude de chaînes ; individuellement, elles rémunèrent mal les auteurs.

Vos œuvres vont être de plus en plus diffusées dans des groupes avec des montants qui engloberont plusieurs diffusions, et on ne pourra plus raisonner « une chaîne, une œuvre, un montant ». Cela ne veut pas forcément dire que les œuvres seront globalement moins rémunérées. Mais il y aura une multitude de diffusions à identifier et rémunérer au sein d'un groupe. » Selon elle, c'est une nouvelle positive car les groupes ont plus d'argent pour investir dans la création.

Janine Lorente souligne qu'« il y a énormément de diffusions qui prises individuellement sont faibles » (elle cite l'exemple d'un auteur, qui a reçu 490 € pour 491 pp.), mais qu'il y a « une évolution par groupe ». Elle explique par ailleurs que « si la valeur minutaire n'est pas en forte augmentation, c'est parce qu'elle est absorbée par le nombre de rediffusions, la valeur minutaire étant déterminée par le nombre de diffusions ». L'accord global signé entre les sociétés d'auteurs et France Télévisions (et non plus chaîne par chaîne) impose de

réformer le barème. Un des objectifs sera justement de « protéger la valeur de l'inédit ».

Quant à savoir pourquoi « la France, qui a le meilleur cadre juridique en Europe, est le seul pays à ne pas avoir à fait décoller sa fiction », **Janine Lorente** relève le manque de visibilité et de marketing des fictions françaises. « Aujourd'hui, il faut être un professionnel de la télévision pour voir qu'il y a une nouvelle série française ». Avec « la concurrence prochaine de Google et Youtube, qui vont proposer un accès direct aux œuvres », il faut selon elle mettre l'accent sur le marketing.

Les contrats par groupe : la question du barème

Un accord global avec un groupe, comme c'est le cas avec France Télévisions (catch up incluse), pose la question du barème. L'idée est de « migrer vers un tarif groupe », mais progressivement car, comme l'explique **Jérôme Dechesne**, un auteur qui écrit un unitaire pour France 2 est dans l'attente d'une certaine valeur minutaire. Si, entretemps, il y a un changement de barème et qu'on baisse France 2 pour augmenter France 4 ou France Ô, l'auteur risque d'être mécontent. Afin de lisser les effets de marge, **Jérôme Dechesne** estime qu'il faut compter 5 ans pour faire évoluer le système. **Janine Lorente** souligne que la SACD a également des discussions régulières avec France Télévisions. « En mai, France 2 nous a dit qu'ils souhaitaient mettre des inédits sur France 4, ce qui pouvait s'avérer et serait très problématique en terme de rémunération des auteurs ».

Et de préciser que la SACD a demandé à France Télévisions de leur présenter leur ligne éditoriale sur les deux ans pour que la SACD puisse éventuellement s'adapter.

Internet : la question du minutage

Jean-André Yerlès demande si les droits de la catch up seront répartis au nombre de clics, ce qui signifierait des droits proportionnels au succès.

Jérôme Dechesne répond que rien n'a encore été décidé pour France Télévisions.

« On va répartir les droits de Dailymotion pour la première fois, et on est la première société en Europe à le faire, œuvre par œuvre. On va donc effectivement rémunérer au clic, on a une difficulté sur le web qu'on n'arrive pas à résoudre, c'est le minutage.

Aujourd'hui, on ne sait pas comment on va pouvoir pondérer, ça suppose que le reporting - c'est-à-dire la qualité d'informations fournie par le diffuseur - soit opérant. Or sur France 2, par exemple, le référencement des œuvres n'est pas le même en TV que sur le web. On travaille avec France Télévisions, Canal+ et TF1, et ce n'est pas simple, d'autant que France Télévisions a beaucoup délégué sa catch up, notamment via son accord avec Orange. On peut espérer pour 2012/13 une vraie répartition séparée avec un couloir spécifique pour la catch up, mais il faut qu'on résolve notre problème de minutage ».

Janine Lorente ajoute que le projet doit être approuvé par le Conseil d'Administration, et qu'il sera ensuite présenté à la Guilde et à un comité professionnel.

4. Rencontre entre scénaristes, la question de la formation

Samedi 10 septembre 2011

Modérateurs : François Uzan,
Jean-André Yerlès

Intervenants : Patrick Vanetti,
scénariste et directeur du CEEA,
Olivier Szulzynger, auteur et
directeur d'écriture sur Plus Belle
la vie, et les scénaristes : Sylvie
Bailly, Claire Lemaréchal, Philippe
Niang, Cathy Verney

Présentation du CEEA par son directeur

Patrick Vanetti scénariste et directeur du CEEA depuis fin 2007 est revenu sur les origines du Conservatoire européen d'écriture audiovisuelle (CEEA), association créée il y a 15 ans par des scénaristes et certains des fondateurs de la revue Synops. Leur premier combat fut de convaincre que scénariste est un métier qui s'apprend. Suite à leurs démarches auprès des institutionnels et des diffuseurs, ils obtiennent des subventions qui permettent à l'école de démarrer en 1996, avec une seule année de formation. Son cursus a été reconnu en 2001 par le Ministère de la Culture. L'école a trouvé une nouvelle dimension en 2003 avec la nomination de Christian Biegalski, scénariste et pionnier de la formation à la dramaturgie en France. En 2007, l'école a obtenu un titre professionnel de scénariste, enregistré au Répertoire national des certifications professionnelles, ce qui a permis ensuite de mettre en place la validation des acquis de l'expérience (VAE). C'est en 2004 dans l'idée de transmettre les outils et le vocabulaire des auteurs en activité à d'autres scénaristes ainsi qu'aux professionnels qui les font travailler, qu'ont été mis en place les premiers stages de formation continue.

Selon **Patrick Vanetti**, « il n'y a plus aujourd'hui de remise en cause de la nécessité de former les scénaristes ». La mise en place des stages de formation continue, ouverts à d'autres professions que les scénaristes (producteurs, directeurs littéraires, conseillers de programme) - comme celui de « Direction littéraire et expertise scénaristique » -

a permis d'accéder à « une reconnaissance au-delà de la confrérie des scénaristes ».

Aujourd'hui, 70% des anciens élèves intègrent la profession à moyen ou long terme. « Tous ne deviennent pas systématiquement scénaristes, certains deviennent directeurs littéraires ou producteurs. Ce qui fait aussi avancer la maîtrise de la dramaturgie ».

Selon **Patrick Vanetti** « le CEEA est un accélérateur de compétences plus qu'un créateur de talents. L'objectif du CEEA est donc de former des auteurs opérationnels dont la technique soit au service de leur univers personnel, de leur point de vue sur le monde. Loin de formater les imaginaires, il offre au contraire les connaissances et techniques indispensables pour les exprimer. La formation permet aussi de mieux comprendre la place du scénariste, la réalité d'une production, l'identité d'une chaîne ». Afin que « les scénaristes diplômés du CEEA ne cèdent pas à n'importe quelles conditions de travail en sortant », la formation comprend aussi deux jours de formation avec la SACD (sur le droit d'auteur, le droit moral, le droit patrimonial, le droit des contrats) ainsi que des interventions régulières d'un avocat spécialisé dans la propriété intellectuelle.

Toutefois, le CEEA reste fragile car il dépend financièrement de ses partenaires et de leurs priorités budgétaires. Parmi eux les diffuseurs (TF1, F2, F3, C+, Arte, M6), le CNC, la SACD et la Procirep. Le CEEA dispose d'un budget de 700.000 € annuels, dont 60% sont affectés à la formation.

Grâce au soutien annoncé du CNC, le nombre de permanents devrait modestement passer de 2 à 3, ce qui libérera du temps à la direction pour se consacrer d'avantage à la pédagogie et pour mettre en place des stages de formation continue de plus haut niveau pour les scénaristes en activité. Les auteurs devraient bénéficier d'un fonds de formation continue en 2012, et **Patrick Vanetti** entend consulter scénaristes, producteurs et diffuseurs pour connaître leurs besoins, notamment sur la question du rôle du showrunner.

Autre objectif de Patrick Vanetti pour ces prochaines années : trouver des financements pour ne pas se concentrer uniquement sur l'écriture, pour faire évoluer les élèves, et « passer au moins une fois « du papier au film », seul moyen de faire progresser un auteur de fiction audiovisuelle à partir d'un certain niveau de maîtrise.

Une convention a été signée avec InaSup et les élèves producteurs sur des programmes courts, mais cela reste trop marginal pour avoir un effet réel sur la pédagogie (6 projets, 2 filmés).

Le regard d'un directeur d'écriture : Olivier Szulzynger

François Uzan demande à **Olivier Szulzynger**, directeur de collection de Plus belle la vie, quel est son regard sur les écoles, en tant que « consommateur de scénaristes ». « S'il n'y avait pas eu de scénaristes formés, Plus belle la vie n'existerait pas aujourd'hui » répond Olivier Szulzynger. « Quand j'ai pris en charge l'écriture de Plus belle la vie, on a fait le choix d'écrire les histoires en ateliers, mais très peu d'auteurs confirmés avaient envie de cette forme de travail.

On a été sauvés par de jeunes auteurs, beaucoup issus de la Femis et du CEEA. Ce sont eux qui ont écrit cette série qui en est bientôt à son 2000e épisode. Aujourd'hui, Plus belle la vie emploie deux types d'auteurs : des auteurs confirmés, beaucoup aux dialogues, et des débutants, qui à une ou deux exceptions près, sortent tous de la Femis ou du Conservatoire». Il ajoute que l'auteur qui va le remplacer sera très certainement issu du CEEA. « Moi, j'ai été formé à coups de pied au cul par Claude de Givray, j'ai appris énormément de choses, mais c'était très artisanal... »

L'éventuelle lacune qu'il peut relever est parfois un manque de maturité, « ce sont des auteurs jeunes, ils ont besoin de se rôder, de grandir, de vivre, etc. » Il souligne toutefois qu'il y a plus de gens atypiques au CEEA qu'à la Femis - « des gens qui deviennent scénaristes dans un deuxième moment d'existence » - et que c'est une bonne chose.

Olivier Szulzynger ne forme pas à proprement des auteurs, mais propose chaque mois depuis 2005 à des stagiaires de rejoindre la série, avec un statut d'observation, et un dédommagement de 250 € par semaine. A part lui, tous ceux qui écrivent pour Plus belle la vie sont passés par ces quatre semaines d'intégration. Ils ont été retenus progressivement par l'équipe. Depuis l'an dernier, ces stages ont été ouverts à trois auteurs de fin de première année du CEEA. « On peut le faire parce qu'on est très installés, mais ce serait bien de le faire sur d'autres séries ».

Revenant sur le profil atypique des élèves du CEEA, **Patrick Vanetti** précise que l'accès se fait par concours mais qu'il n'y a pas de diplôme requis. La seule condition est d'avoir entre 20 et 40 ans.

Le CEEA veille à la diversité des origines sociales (avec quand même la limite qu'il ne dispose pas de bourse pour financer la vie à Paris, à part une bourse de France Télévisions au titre de la diversité et de l'intégration), Il ajoute que le CEEA essaye aussi de former des auteurs, qui soient certes des techniciens mais aussi et surtout « des fournisseurs de sens et de contenu. Ce qui manque parfois dans certaines fictions, c'est un point de vue sur le monde. Cette culture du sujet et du sens vient aussi de la diversité des élèves ».

Le regard d'une créatrice de série : Cathy Verney

Jean-André Yerlès demande à **Cathy Verney** si elle va former les scénaristes qui vont travailler sur la 3e saison de Hard, qu'elle a créée et dont elle dirige l'écriture. Cathy Verney dit qu'elle va les « briefer » mais pas les « former ». « Je vais travailler avec des gens que je connais, avec qui j'ai déjà travaillé ou dont j'ai vu des choses, parce que je sais qu'ils vont entrer dans l'univers de Hard. Je ne vais pas les former, parce qu'ils connaissent déjà leur métier, je n'ai rien à leur apprendre sur la technique, d'autant que je n'ai pas fait d'école. En revanche, j'aurai des choses à dire sur le ton, sur la construction. Après, les dialogues, l'humour, ça ne se transmet pas. » Elle ajoute que pour la saison 2, elle n'a pas choisi les auteurs en fonction de leur formation, mais en fonction de leur personnalité. « J'ai rencontré plusieurs auteurs. Ils avaient tous de l'expérience. On a échangé des idées et j'ai choisi celui qui avait le plus de fantaisie ».

François Uzan lui demande si elle refuserait d'enseigner au CEEA, dans le cadre d'un atelier sur la création de série. **Cathy Verney** précise alors sa réponse précédente : « Je ne dis pas que je ne suis pas capable de former des gens, sur la technique et les règles, mais je ne peux pas dire que je vais former ceux qui vont travailler avec moi car je ne prends que des scénaristes qui ont déjà écrit. J'ai beaucoup réfléchi pendant 4 ans et demi, mais ma technique n'est pas une technique universelle ».

Pour **Philippe Niang**, « il n'y a pas de culture universelle, ce qui compte avant tout c'est la pratique, l'expérience ».

Patrick Vanetti complète l'intervention de Cathy Verney « ils ont relevé les lacunes de leur propre formation, rencontré des difficultés dans leur travail de scénariste et mis au point des outils pour y remédier ». Toutefois, il trouve toujours très intéressant de faire travailler les élèves sur des séries françaises existantes, en faisant intervenir les créateurs, directeurs de collection, et auteurs de ces séries « qu'ils aient été formés ou pas, ce n'est pas le problème ».

Le regard des anciens élèves : Claire Lemaréchal et François Uzan

Claire Lemaréchal est issue de la première promotion du CEEA (1996/97). A l'époque, elle travaillait dans une société de production de documentaire, et ne connaissait rien à la fiction, mais avait envie d'exercer un métier dans l'écriture. « Le Conservatoire m'a apporté la connaissance du milieu, beaucoup de contacts, un vrai réseau, mais à l'époque, il y avait un vrai déficit sur les outils techniques, mais je pense que ça a changé, car c'était la première année, et c'était assez artisanal à l'époque.

J'ai moins appris à écrire qu'à cerner l'environnement », souligne-t-elle.

Cela dit, elle dit devoir énormément au CEEA : « C'est là que j'ai rencontré Michelle Podroznik. A la séance de pitches, elle m'a dit : "le projet ne m'intéresse pas mais vous, oui" et elle m'a proposé de travailler sur PJ. C'est là que s'est enclenchée ma deuxième période de formation, qui a été beaucoup plus utile techniquement que le CEEA. C'était l'atelier créé par Frédéric Krivine pour la 2e saison de PJ : tous les samedis matins pendant 6 mois, il nous apprenait les techniques de la série. A l'époque, cela avait fait un tollé dans la profession parce que certains pensaient qu'on donnait nos idées gratuitement. Moi, j'estimais que j'avais à tout gagner. Et en réalité, on travaillait sur des cas d'école, et nos idées n'ont jamais été utilisées. Sur les neuf que nous étions, huit ont intégré l'écriture de PJ. Et on y a tous fait nos armes ».

Olivier Szulzynger ajoute qu'il a embauché le neuvième sur une autre série, et qu'il est désormais directeur de collection d'une grosse série. « Même quand la formation se passe mal, il en reste toujours quelque chose ».

François Uzan, qui a également fait le CEEA (2005/2007), estime que « le plus compliqué quand on sort, c'est le travail de démarchage, de relation avec les directeurs littéraires, les producteurs ». C'est ce qu'il essaye de transmettre à Nanterre, où il anime un atelier d'écriture. « Beaucoup de gens ont un bagage scénaristique, mais ne savent pas ce qu'est un directeur de collection, un conseiller de programme. Ils savent mettre en forme leur projet, mais pas comment le diffuser ».

A ce propos depuis 2007 les élèves de seconde année au CEEA profitent d'un module spécifique « Du scénario au PAD » grâce auquel ils rencontrent chaque semaine les professionnels qui travaillent avec les scénaristes, de l'agent au diffuseur, note Patrick Vanetti.

Le regard des intervenants au CEEA

Sylvie Bailly note que « la formation permet aux élèves d'aller plus vite » et aux intervenants de « faire le point sur leurs connaissances et de les remettre en question ». En tant qu'ancienne élève de l'In-sas (Bruxelles) section montage, elle estime que la réalisation et la grammaire de l'image sont une belle école. « Montage et script m'ont permis d'avoir un autre rapport à l'écriture. S'il y a un travail à faire au CEEA, c'est autour de ça, permettre aux élèves d'appréhender le récit autrement qu'à travers l'écriture pure ».

Patrick Vanetti précise que c'est un objectif depuis longtemps, mais qu'il manque de moyens. Un petit chantier a été ouvert avec Arte pour la promotion 2010 sur des programmes courts en relief. Pour la promotion 2011, il y a un projet autour du cross-media, mais ce sont à chaque fois des ateliers qui se font après la formation.

Ce qui amuse **Philippe Niang** au CEEA, c'est l'échange. « Je viens en vampire pour le sang frais de la jeunesse ». A la fois scénariste et réalisateur, il dit mettre beaucoup l'accent sur le visuel, la culture de l'image. « Pour moi, le premier scénariste de l'Histoire, c'est Gustave Flaubert. Dans Madame Bovary, il ne donne aucune indication psychologique, il n'écrit jamais :

'Emma est triste', mais 'Emma ouvre l'armoire et trouve une rose fanée'.

Je pense qu'en France, on est toujours dans une tradition littéraire XIXe et que l'aspect visuel est trop négligé. J'essaye aussi de leur apprendre à dissocier auteur et scénariste. Pour moi, un auteur est quelqu'un, qui a un point de vue sur le monde, alors qu'un scénariste a appris des techniques pour raconter une histoire. Souvent les scénaristes se prennent pour des auteurs et inversement ».

Patrick Vanetti rebondit en disant que la question de la culture de l'image est essentielle : « Tout le monde est pétri de la culture du récit, mais d'une culture littéraire. Au CEEA, tous les élèves passent par un atelier d'écriture de scènes muettes. Et comme on n'a pas la possibilité de faire tourner les élèves, j'essaye de faire intervenir des scénaristes réalisateurs, comme Philippe, dans certains ateliers ».

5. Rencontre avec des auteurs de BD

Mercredi 7 septembre 2011

Modérateurs : Régis Jaulin et
Jean-André Yerlès

Intervenants : Olivier Berlion,
Christophe Ledannois, Benjamin
Legrand, Arnaud Malherbe, Frank
Margerin, Marc Veber

Jean-André Yerlès introduit la rencontre en questionnant les passerelles possibles entre la BD et la TV. **Régis Jaulin** interroge chacun des intervenants sur un élément de son parcours. Autant de prétextes à questions, discussions et rigolades.

Des parcours et des exemples

Olivier Berlion, dessinateur mais aussi scénariste, a dessiné pour d'autres (Corbeyran), adapté des romans en BD (Cœur Tam Tam et La Commedia des ratés de Tonino Benacquista), et aussi écrit pour d'autres. Il vient d'adapter La Guerre des boutons en BD, projet qu'il entretenait depuis 20 ans. Dargaud a accepté avant l'été, à condition qu'il le produise en deux mois, compte tenu de la multitude des sorties d'adaptations cinéma et BD. Olivier Berlion a exploré tous les cas de figure, et ce qu'il préfère c'est travailler seul. « J'aime aussi quand un scénariste m'emmène là où je n'avais pas osé aller. Mais trop souvent, les scénaristes me demandent : "Qu'est-ce que tu as envie de dessiner ?" ».

Frank Margerin, scénariste et dessinateur, se définit d'emblée, en rigolant, comme d'une « autre époque, d'un autre style et d'un autre rythme ». Il ne fait pas d'albums en deux mois. Sur la question des adaptations audiovisuelles, il se dit assez détendu : « Si on me dit qu'on n'a pas besoin de moi, ça me va, mais si on me demande de collaborer, je suis partant ». Lorsqu'il a été sollicité pour adapter Lucien en dessin animé par « une toute petite société de production », il a eu « peur de faire un Lucien tout foireux » et a préféré lui donner un autre nom : Manu. Mais à part la coiffure, il ressemblait quand même beaucoup à Lucien. Il a écrit 104 épisodes de 2' en quelques mois, soit environ un épisode par jour.

Arnaud Malherbe, scénariste (BD et TV) et réalisateur, évoque son scénario Belleville Story, un polar dans la communauté

chinoise de Belleville, qu'il n'arrivait pas à monter au cinéma, pour des raisons de casting notamment.

Le projet intéresse un conseiller de programme d'Arte, rencontré dans un festival de court-métrages où Arnaud Malherbe présente un film en compétition. Le processus de lecture suit son (très long) cours chez Arte, et entre temps, le dessinateur Vincent Perriot, avec qui il avait déjà fait un album (Taiga Rouge), lui propose de l'adapter en BD. Dargaud dit oui en une semaine. Arte en 10 mois, dix jours après la signature avec Dargaud. Arnaud Malherbe est un peu gêné mais à sa grande surprise, cela ne pose de problèmes ni à Arte ni à Dargaud : « Ce sont deux univers complètement étanches ». Les deux adaptations se sont faites en parallèle, ce qu'il a trouvé très intéressant artistiquement. Le dessinateur ne voyait pas les images pour ne pas être influencé. Lui-même était totalement pris par le tournage, et avait du mal à travailler sur les planches de Perriot, ce qui laissait à ce dernier plus de latitude.

Marc Veber était moniteur de voile avant de devenir dessinateur de BD et de travailler sur l'adaptation des Aventures de Boro, reporter photographe. Il raconte que son premier envoi - 6 pages - fut le bon, mais il avait mis cinq ans à les terminer !

La collaboration entre le scénariste et le dessinateur

En BD, c'est le scénariste qui effectue le découpage case par case, et détermine donc le rythme.

Il y a une réelle collaboration entre scénariste et dessinateur, contrairement à ce qui se passe à la TV, et la mise en scène (ou mise en espace) appartient autant au scénariste qu'au dessinateur.

Il existe des passerelles de l'un à l'autre. Olivier Berlion peut signer seul bulles et dessin, écrire pour d'autres, ou dessiner pour d'autres. Frank Margerin, qui est aussi scénariste et dessinateur, dessine actuellement pour un autre scénariste, qui se trouve être lui aussi dessinateur.

BD : une écriture spécifique

Olivier Berlion souligne : « il y a un code BD et un jeu graphique à l'intérieur d'une page, avec des flèches, des cases de taille différente, une girafe qui va prendre toute la hauteur, comme chez Gotlib... C'est pour cela qu'il est difficile d'adapter de pures BD comme Lucky Luke ou Asterix au cinéma parce que leur force réside dans le fait que c'est totalement adapté au langage BD ».

Story board vs. BD

Pour Olivier Berlion, « un story board est une suite d'images figée, un instrument technique, qui n'a rien à voir avec la mise en espace d'une BD ». « Le meilleur story board peut faire un très mauvais film avec un mauvais metteur en scène. Un bon metteur en scène n'a pas besoin de story board », note Benjamin Legrand.

Quelles passerelles entre BD et TV ?

Passer de l'un à l'autre n'est pas forcément évident, selon **Olivier Berlion**, car le langage est différent : il faut placer les personnages, décider du nombre de bulles... Il cite à ce propos son expérience avec Tonino Benacquista : « Il voulait une fin silencieuse et lente, j'ai fait comme il a dit, très peu de bulles. Mais c'était une grosse boulette parce que c'est la bulle qui arrête le lecteur. Et tout le monde nous a demandé : c'est quoi cette fin qui se termine à toute allure ? »

Un rapport au texte très différent en BD et à la TV

Jean-André Yerlès remarque qu'il y a une histoire dans une BD sur quinze.

Selon **Arnaud Malherbe**, « les éditeurs sont focalisés sur la paire scénariste /dessinateur, et on ne parle jamais du texte ». « On va parler du dessin, en revanche », souligne **Benjamin Legrand**, qui ajoute : « Le seul qui me parle du scénario, c'est le dessinateur ».

Frank Margerin aimerait bien avoir plus de retours sur les textes : « A la fin des Humano, on me disait 'posez ça là' et personne ne lisait ».

Jean-André Yerlès souligne que c'est l'inverse à la télévision, « où on se focalise sur le texte, qui cristallise toutes les peurs ».

Sur le manque d'histoires en BD, **Olivier Berlion** souligne que parfois « le scénario est foutu en l'air parce que le dessinateur n'a pas suivi le scénario, mais qu'on ne lui fera jamais refaire ».

Il pense qu'il faudrait travailler avec des story board pour éviter ça. **Marc Veber** souligne que sur Boro reporter, il travaille avec un storyboarder, et l'auteur valide toujours le story board. **Arnaud Malherbe** pense qu'il devrait aussi y avoir « un dialogue en amont. En même temps, l'effet vertueux de ce manque d'exigence sur le texte de la part des éditeurs conduit, à partir du moment où vous avez leur confiance, à écrire exactement ce que vous voulez, en terme de récit, de personnages, de thème, de tonalité, de singularité. Pour faire simple et concis : c'est le pied total, en fait ».

Ce qui est sûr, selon **Arnaud Malherbe**, c'est que « il y a plus de scénaristes BD heureux que de scénaristes TV heureux ».

Quels tarifs ?

Le tarif moyen pour un grand format album classique couleur, est entre 250 et 350 € la page dessinée, et environ 500 € texte inclus.

Quelle reconnaissance pour les scénaristes ?

La notoriété des scénaristes et des dessinateurs est équivalente, contrairement là aussi à la télévision. L'agent **Christophe Ledannois** souligne qu'on cite toujours les deux noms : Berlion-Benacquista, Malherbe-Perriot...

Il y a toutefois un peu plus de stars du côté du dessin (le phénomène des fans est plus prononcé) que de l'écriture (où il y a peu de stars, à l'exception de Jodorowski ou Jean Van Hamme). Selon **Olivier Berlion**, il y a une évolution récente, et c'est en train de basculer en faveur des scénaristes, avec des collections dirigées par des scénaristes comme Le Décatalogue (Franck Giroud).

6. Compositeurs, le choix de la Guilde

Samedi 10 septembre 2011

Modérateurs : Anne Rambach,
Jean-André Yerlès

Compositeurs cités : Elizabeth
Anscutter, Jacques Davidovici,
Laurent Ganem, Alex Jaffray,
Nicolas Jorelle, Christophe Julien,
Krishna Lévy, François Staal

Sacem : Bernard Miyet, président
du Directoire, Mariène Caillierez,
responsable de l'action culturelle
Audiovisuel (en remplacement
d'Aline Jelen)

Scénaristes cités : Sylvie Coquart,
Franck Philippon

Jean-André Yerlès note en introduction que les scénaristes ont souvent des frustrations en écoutant la musique des films qu'ils ont écrit et qu'ils regrettent de ne pas avoir pu partager leurs intentions. **Anne Rambach** souligne que, pour sa part, elle n'a jamais rencontré aucun des compositeurs des films qu'elle a écrits, et que le but de cette rencontre est avant tout de faire connaissance.

Les compositeurs sont très nombreux à s'être déplacés, ils remercient chaleureusement la Guilde de cette initiative et saluent la présence de Bernard Miyet, président du Directoire de la Sacem. Scénaristes et compositeurs se connaissent peu du fait de métiers compartimentés sur les projets, et abordent la discussion avec curiosité et enthousiasme.

Alex Jaffray ironise : « Vous êtes la toute petite graine au début et nous le tout dernier maillon, et comme dans la chaîne alimentaire, il n'y a aucune chance pour que l'on se rencontre. Je ne sais pas si ça servirait à quelque chose, mais c'est évident que ce serait bien si vous interveniez en post-production et nous plus tôt ».

Quand les compositeurs sont-ils contactés ?

« Il y a tous les cas de figure : cela peut être très en amont comme au moment du montage, avec parfois une musique qui est déjà là, mais qu'il faut changer », souligne **Jacques Davidovici**.

D'une manière générale, les compositeurs sont contactés au moment de la mise en production ou du tournage. Toutefois, **François Staal**, qui travaille dans une relation de proximité avec certains réalisateurs, dit qu'il peut être au courant un an avant. Y compris avec des réalisateurs qui ne sont pas scénaristes, précise-t-il au grand étonnement des scénaristes. Il cite notamment *Divine Emilie*, d'Arnaud Sélingnac, écrit par Elisabeth Badinter et Chantal de Rudder.

Quel est leur lien au scénario ?

Tous soulignent la nécessité de lire le scénario, mais si certains peuvent écrire dès le scénario, d'autres ne peuvent écrire que sur l'image. **Jacques Davidovici** cite l'exemple de **Gabriel Yared**, « qui écrit sur les textes pour avoir la couleur, puis avec ses assistants il fait les adaptations nécessaires sur le montage ».

François Staal dit avoir « un rapport fétichiste au scénario ». « J'ai besoin de lire le scénario pendant une journée entière, je veux que l'état dans lequel me laisse le scénario soit le thème du film. Je me mets au piano et je ne sors pas avant d'avoir composé un thème qui est la vibration que m'aura laissé le scénario ».

En général, ce thème composé après la lecture devient le thème du film. Et si ce n'est pas le cas, c'est un élément de travail qui peut permettre au réalisateur de réagir. On ne perd jamais son temps quand on travaille sur le scénario ».

Laurent Ganem ajoute que « travailler sur le scénario permet une grande liberté, plus on avance, plus il y a des contraintes, et plus notre travail devient technique ». En même temps, il estime que la méthode dépend beaucoup des interlocuteurs. « Si ça se passe dans la confiance, on peut très bien composer sur le montage, sans avoir lu le scénario, en ayant juste parlé avec le réalisateur ».

Krishna Levy lit toujours le scénario mais n'écrit pas avant le montage. « Il me faut une image, un acteur, mais la première chose que je fais, c'est lire le scénario et je trouve insultant quand on ne me l'envoie pas ».

Christophe Julien se dit, lui aussi, convaincu de la relation compositeur/scénario. Il raconte son expérience sur *Kaboul Kitchen*, une série pour Canal+, pour laquelle il fallait 3h30 de musique. « On était dans le cas de scénaristes-réalisateurs, et on a adapté à la série des méthodes de cinéma : on a travaillé très en amont, et on a développé une thématique avant même l'écriture des scénarios. Rapidement, on a eu 1h de musique prête, et ça marchait sur l'ensemble de la série ».

Cet exemple ne fait toutefois pas loi, et quand **Anne Rambach** demande si on les questionne autour du renouveau de la fiction pour anticiper l'identité musicale d'une série, ils répondent tous en chœur : « Non ! ».

Quel est l'interlocuteur du compositeur ?

L'interlocuteur du compositeur est le réalisateur. Cela peut-être aussi le producteur, dans le cas d'une série surtout, mais il y a toujours un dialogue avec le réalisateur. Si les compositeurs peuvent imaginer avoir aussi une rencontre avec le scénariste, ils estiment que le dialogue avec le réalisateur reste primordial.

Eric Demarsan (Pigalle), qui connaît Marc Herpoux depuis longtemps, ne parle musique qu'avec Hervé Hadmar. « Il y a une dichotomie entre le travail du scénariste et du musicien. C'est dommage parce que j'imagine que les scénaristes écrivent avec de la musique dans les oreilles, et ce serait bien de pouvoir travailler en amont avec le scénariste ».

Krishna Lévy souligne qu'« il a la chance de travailler avec des réalisateurs qui sont scénaristes ou alors qui sont aimants des scénaristes, c'est leur femme en général ». Selon lui, la place du scénario est extrêmement importante mais du point de vue de la musique, il ne peut y avoir qu'un seul interlocuteur : le metteur en scène. « Aux Etats-Unis, c'est le producteur ; en France, le réalisateur. On n'est pas en démocratie, il n'y a qu'une seule personne ».

Nicolas Jorelle note que lorsqu'on travaille en amont sur un scénario, sans rencontrer le réalisateur, il y a « une prise de risque ». Sollicité par **Sylvie Coquart** pour la série *Des soucis et des hommes*, il avait écrit un premier thème, qui n'a pas été retenu. « C'est très difficile de travailler sur l'identité d'une série si on ne voit pas le réalisateur, c'est un manque considérable ». S'il est d'accord avec Sylvie Coquart que « l'esprit est dans le texte », il pense qu'après le tournage et le montage, la musique peut être « hors sujet ».

Les scénaristes font part de leur volonté d'accompagner le mouvement de l'industrialisation de la fiction, en participant de manière active aux décisions artistiques, y compris du choix de la musique. **Jean-André Yerlès** souligne que, dans une série industrielle comme *Plus belle la vie*, « le scénariste a pris le pouvoir, le réalisateur ne choisit ni casting, ni angle de caméra, et ne vient pas au montage ».

Interventions des diffuseurs ?

Les compositeurs relèvent que les diffuseurs, à l'exception de TF1, interviennent peu sur la musique. **Krishna Lévy** regrette quand même cette tendance qu'ont les décideurs à dire « ça me plaît, donc c'est bien ». En même temps, il relève qu'il n'y a pas les mêmes attentes sur la musique et le texte : « L'avantage qu'on a, c'est que tout le monde s'en fout de la musique. Une bonne musique de film c'est la musique d'un film qui marche ! »

Budget et rémunérations des compositeurs

Après que les compositeurs ont exposé leurs conditions de travail et de rémunération, les scénaristes s'estiment « plutôt mieux lotis », même s'il est très difficile de comparer pour des questions de délais de création (2 à 3 mois pour une musique, 2 ans souvent pour un scénario) et du volume de catalogue de droits.

Le budget musique

A la télévision, c'est le compositeur qui gère le budget musique d'un film. Il reçoit une enveloppe d'environ 10 à 15.000 € pour un téléfilm unitaire de 90'. Cette enveloppe comprend les droits de composition, les salaires des musiciens et celui du mixeur. Le compositeur est en général à la fois arrangeur, réalisateur, chef d'orchestre et régisseur.

François Staal dénonce « un système qui n'a aucun sens. Si on fait un budget de musique de film, en payant tout le monde normalement, on arrive à un budget de l'ordre de 80.000 € sur un 90' ». Pour cette raison, il est très difficile d'enregistrer en France et d'embaucher des musiciens français.

Krishna Levy ajoute que le budget de la musique n'est jamais prévu dans les devis. « J'ai vu des budgets où le vin des machinos était prévu, mais pas la musique ! Alors que tout le monde savait que c'était une comédie musicale ! »

Jacques Davidovici précise que dans le devis CNC, il n'y a effectivement qu'un seul poste concernant la musique et qu'il est intitulé « droits musicaux ».

« La fabrication d'une musique originale n'est pas prévue. On essaye de faire bouger ça depuis dix ans », ajoute-t-il.

Les droits Sacem

Les droits d'auteur Sacem représentent entre 7 et 8.000 €, soit 4.500 à 5.500 € pour le compositeur hors droits d'édition, pour environ 30' de musique sur TF1 à 20h30.

Les compositeurs soulignent à ce propos une dérive du système : les producteurs et diffuseurs s'arrogent souvent les droits d'édition pour récupérer les droits d'édition (33% des droits d'auteur Sacem) sans pour autant effectuer le travail d'édition (promotion et exploitation des œuvres). Les compositeurs rapportent que Une musique (éditeur filiale de TF1) demande ainsi contractuellement 40' de musique originale quel que soit le besoin du téléfilm parce que ça va lui rapporter de l'argent comme éditeur.

Les aides de la Sacem

Olivier Jorelle souligne qu'il existe une aide de la Sacem qui permet d'augmenter de manière conséquente le budget musique (il a bénéficié sur deux téléfilms d'un budget de 19.500€ grâce à celle-ci), mais que le fonds n'est pas consommé, par manque de demandes des producteurs. Une des raisons est que les critères d'éligibilité sont assez restrictifs : l'éditeur ne peut en effet être lié capitalistiquement au producteur ou au diffuseur, ce qui est sain mais peu compatible avec les pratiques actuelles.

« Les critères d'éligibilité ne sont pas tous dans le marbre, mais il y a en effet une volonté de recréer une chaîne logique, où le compositeur compose, l'éditeur édite, et le producteur produit », souligne Mariène Caillierez, qui invite tous les scénaristes au débat Sacem sur ce thème, le lendemain.

Rémunérations des scénaristes

A leur tour, les compositeurs demandent aux scénaristes comment et combien ils sont payés.

Franck Philippon explique que la rémunération des scénaristes est composée :

- d'un minimum garanti versé en fonction des échéances d'écriture, avec un tarif -plus ou moins- par chaîne complété d'une négociation de gré à gré selon la notoriété de l'auteur ;

- des droits de diffusion SACD (10% pour le réalisateur, 90% pour le ou les scénaristes).

Jean-André Yerlès ajoute que le tarif de TF1 est entre 450 et 500 € la minute, celui de France 2 d'environ 350 €, M6, 250 € et Canal+ 200 €.

Les compositeurs sont étonnés d'apprendre que les producteurs – sauf à être crédités comme co-auteurs - n'ont pas de droits SACD.

Pourquoi est-ce si cher d'enregistrer en France ?

Enregistrer dans les pays d'Europe centrale coûte environ 50% moins cher pour deux raisons : les charges sociales, et le niveau de vie.

En ce qui concerne Londres, les avis sont partagés. Si une séance d'enregistrement (3 heures) n'est pas réellement moins chère, le temps musical d'enregistrement est plus long (7 à 8' en France contre 11 ou 12' à Londres, selon Christophe Julien), avec en outre 3 séances par jour au lieu de 2.

Conclusion

Pour **Jean-André Yerlès**, scénaristes et compositeurs ont beaucoup de points communs, sont co-auteurs des mêmes films, mais ne se rencontrent malheureusement jamais.

Il soumet aux compositeurs l'idée d'une version auteurs, soit « une version validée par le réalisateur et le scénariste, qui aurait fait l'objet d'une lecture avec les comédiens, en présence du réalisateur et du scénariste, et qui aurait fait l'objet d'un travail avec le compositeur ». Il évoque aussi leur souhait d'obtenir un pourcentage du budget du film pour l'écriture, mesure qui pourrait aussi s'appliquer pour la musique originale.

François Staal indique que « les compositeurs cherchent aussi à travailler dans des conditions plus sereines » mais qu'ils n'ont pas de levier. « Un producteur a besoin d'un scénariste, d'un réalisateur et des acteurs pour financer son film. Pas d'un compositeur ».

Elizabeth Anscutter rappelle l'existence de l'Union des Compositeurs de Musiques de Films (UCMF), association de défense et promotion du métier de compositeur de musiques de films, et propose de poursuivre les liens entre la Guilde et l'UCMF.

- Contacts -

Guilde française des scénaristes

59 rue Meslay - 75003 Paris

www.guiledesscénaristes.org

contact@guiledesscénaristes.org

T. : 01 44 89 99 80

Agence Kandimari

contact@kandimari.com

www.kandimari.com