

Définir le·la *showrunner·euse* français·e *Quelle réalité pour cet·te auteur·ice- producteur·ice à l'heure de l'industrialisation des séries en France ?*

Mémoire de fin d'études

Louise SILVERIO

Département Production
Promotion 2020 – Abbas Kiarostami

20 juillet 2020
Sous la direction de :
Pascal CAUCHETEUX, Christophe ROSSIGNON, Christine GHAZARIAN

Résumé

La publication en 2019 du Rapport CNC rédigé par Alex Berger, producteur du *Bureau des Légendes* (2015-2020) propose de changer en profondeur le système d'écriture des séries françaises. Le rapport recommande d'importer le modèle du *showrunner* américain afin d'écrire plus efficacement les séries et les industrialiser.

Imposer ce modèle – profondément ancré dans la culture américaine – pose plusieurs questions de faisabilité. Imposer un processus étranger à un écosystème qui n'est pas préparé pour le recevoir est-il la meilleure manière d'améliorer la production française de séries télévisées ?

Ce mémoire s'attache à interroger comment les producteurs·ice·s et scénaristes mettent en place des systèmes d'industrialisation d'écriture des séries dans le cadre particulier du système français.

Sommaire

Préambule.....	5
Introduction.....	7
1. Showrunner·euse : un terme anglo-saxon qui peine à trouver une traduction française.....	11
<i>1.1. Le showrunner à la tête du système pyramidal américain.....</i>	<i>11</i>
1.1.1. Un·e producteur·ice qui sait écrire ou un·e auteur·ice qui sait produire ?	
1.1.2. Un statut rendu possible par la puissante WGA	
1.1.3. Les <i>non-writing showrunners</i>	
1.1.4. Un système conçu pour industrialiser	
<i>1.2. Un statut de showrunner·euse qui n'existe pas en France.....</i>	<i>15</i>
1.2.1. Un métier complètement nouveau et différent de celui de scénariste	
1.2.2. Le showrunning à la française ou la remise en question toute politique de certaines normes hiérarchiques	
1.2.3. Des modalités structurelles du marché audiovisuel et du droit français qui font barrière à l'avènement de showrunners dans la fiction française	
<i>1.3. Ce qu'être producteur·ice veut dire dans ce nouveau contexte ?.....</i>	<i>27</i>
1.3.1. Un·e auteur·ice-producteur·ice en place du showrunner	
1.3.2. Le·la producteur·ice : quelle place dans le mécanisme de la série ?	
2. La tentation du volontarisme dans l'imposition univoque du showrunner·euse.....	33
<i>2.1. Quand la maîtrise de la production remet l'auteur·ice au centre.....</i>	<i>33</i>
2.1.1. Eric Rochant, auteur-producteur du <i>Bureau des Légendes</i>	
2.1.2. <i>Un Si Grand Soleil</i> , la prise de pouvoir d'Olivier Szulzynger	
2.1.3. Le modèle scandinave d'Anne Landois	
<i>2.2. « Fake it until you make it », les écueils d'un rôle nouveau.....</i>	<i>39</i>
2.2.1. Les dangers de la terminologie du <i>showrunning</i>	
2.2.2. Jeux d'échelles : comment faire entrer le <i>showrunning</i> à l'américaine dans les cadres restreints de la dynamique artisanale française ?	
<i>2.3. Les conditions d'émergence d'une production artistique.....</i>	<i>44</i>
2.3.1. Un·e auteur·ice et des compétences	
2.3.2. L'acceptation d'une démarche par toute une équipe	
2.3.3. L'impérieuse nécessité du temps de préparation	

3. Mieux écrire et produire les séries : créer un modèle propre	
au paradigme français.....	49
<i>3.1. Industrialiser un point de vue d'auteur·ice.....</i>	<i>49</i>
3.1.1. Un nouveau paradigme qui pousse vers des saisons plus courtes	
3.1.2. Eviter de reproduire la « politique des auteurs » sur les séries : remettre l'écriture au centre d'un collectif	
3.1.3. Un·e auteur·ice-producteur·ice au cœur d'une équipe	
3.1.4. Le rôle central du ou de la coordinateur·rice d'écriture	
3.1.5. Une nouvelle génération biberonnée au collectif	
<i>3.2. Mieux écrire, c'est mieux valoriser la place du scénariste.....</i>	<i>56</i>
3.2.1. Mieux rémunérer le travail d'écriture	
3.2.2. Les différents types de contrats	
3.2.3. Un volontarisme des politiques culturelles	
<i>3.3. La formation et une dynamique de compagnonnage indispensable</i>	<i>60</i>
Conclusion.....	63
Remerciements.....	65
Bibliographie.....	66
Annexes	
Liste des entretiens.....	67
Pré-bible d' <i>À Flot</i>	68

Préambule

« You have watched 72 minutes of video today. Please wait 30 minutes or click here to enjoy unlimited use of Megavideo »¹. : 30 petites minutes d'attente qui ont marqué toute une génération. L'impossibilité de binger sereinement les saisons de *True Blood*, *Mad Men*, *How I Met Your Mother*, *Community*, *The Wire*, *Gossip Girl*, *Glee*, *Breaking Bad* ou encore *Skins*, les sériephiles des premières heures s'y sont tous heurtés. Beaucoup de frustration et un peu d'ingéniosité pour contourner les limites de visionnage de l'un des sites de streaming les plus visités à son époque. C'étaient nos premiers émois narratifs et ils ont tous le même berceau : la fiction anglo-saxonne.

Au départ, les séries françaises n'ont pas déchainé les mêmes passions. Mais petit à petit, le paysage s'est enrichi d'histoires qui ont fleuri timidement : *Un Village Français*, *Kaboul Kitchen*, *Bref*, *Dix Pour Cent*, *Le visiteur du Futur*, *Ptit Quinquin*, *Le Bureau des Légendes*. Il m'est enfin paru possible de traduire des univers récurrents en français. L'arrivée de Netflix en France en 2014 a créé le premier souffle de la *peak TV*² en France. Plusieurs années après cette déflagration, je m'apprête à être diplômée de la Fémis au moment même où la manière d'écrire des séries en France est en pleine mutation. Il semble évident que l'ouverture de toutes ces perspectives narratives appelle à inventer de nouveaux moteurs à histoires, à monter les machines qui feront naître des univers récurrents complexes. J'ai voulu prendre l'espace de ce mémoire pour discuter avec ceux et celles qui enrichissent le paysage de la série française aujourd'hui. Leurs expériences sont un témoin précieux d'un processus qui assoit chaque jour un peu plus sa prégnance.

La volonté d'écrire ce mémoire vient d'un amour profond pour les séries. Celles qui nous accompagnent sur le long terme. Celles dont les personnages deviennent des amis. Dans cette optique, j'ai décidé pour mon travail de fin d'étude concluant quatre années en production à La Fémis de co-écrire et de produire un pilote de série télévisée. A la manière de ce qui peut se faire lors de la présentation des pilotes chaque mois de mai aux Etats-

¹ Vous avez regardé 72 minutes de vidéo. Merci d'attendre 30 minutes ou cliquez ici pour profiter d'un usage illimité de Megavideo

² Concept de John Landgraf, président de la chaîne américaine *FX* pour qualifier l'ère dans laquelle les spectateur·ice·s ont le choix entre plus de 400 nouveaux programmes chaque année.

Unis, 3 zéros de budget en moins et la débrouille en plus. Ce pilote est un test de la série à venir.

Cet essai ne sera évidemment transformé que si nous parvenons à faire exister le reste de la saison et rêvons franchement, les saisons suivantes. Autrement, ce pilote ne sera qu'un court-métrage qui se donne le luxe de ne pas se conclure. Je souhaitais expérimenter l'écriture à plusieurs ainsi que la double casquette d'autrice-productrice dans le cadre d'un projet à l'ambition sérieuse. Pendant ce processus, je me suis interrogée sur la manière d'écrire des séries télévisées en France.

INTRODUCTION

« À la télévision, le *Showrunner* est responsable de la supervision de l'écriture, de la réalisation, de la production et de la post-production de leur série télévisée. Nous sommes le lien entre la production et le diffuseur. »³ dit la très puissante Writers Guild of America afin de définir le rôle du showrunner·euse.

Le·la *showrunner* est la personne qui gère la série, sorte de patron·ne créatif·ve garant·e de la bonne fin artistique du projet. Il est traduit en français par le terme d'auteur·rice-producteur·rice et permet à tous les auteurs·rices d'une série télévisée de travailler d'une même voix. Aux Etats-Unis, il·elle est celui·celle qui permet, dans le cadre d'un foisonnement de production de contenus sériels d'industrialiser le processus créatif d'une série afin de parvenir à se plier aux exigences de ce format. Il ou elle en est le·la chef·fe-d'orchestre.

Une série est une forme de fiction récurrente divisée en épisodes eux-mêmes concentrés dans des saisons. Elle a pour but d'accrocher l'attention de l'audience et de la rendre addict à l'histoire grâce à des procédés narratifs spécifiques : cliffhanger, soit la fin d'un épisode laissé en suspens, intrigues feuilletonnantes, ou encore le caractère cyclique des trajectoires des personnages. Reed Hasting, fondateur de Netflix décrit l'addiction des utilisateurs de la manière suivante : « quand vous regardez une série Netflix, vous devenez accro, vous restez éveillés tard le soir, notre concurrent principal c'est le sommeil. »⁴.

La joyeuse arrogance du PDG de Netflix, qui ne s' imagine aucune concurrence, outre le sommeil de ses utilisateurs, est liée à la fulgurante ascension de la firme américaine au-delà de son pays natal. De 41,3 millions d'abonnés en 2013, Netflix affiche en juillet 2020 192,5 millions d'abonnés profitant de la crise du coronavirus. Le succès de l'entreprise dont le générique aux deux notes est désormais plus célèbre chez les sérIPHiles que le bruit blanc d'HBO, a entraîné dans sa suite Amazon, Disney + ou encore Apple. Ces derniers suivent la tendance et abreuvant le monde entier de contenus. Cette course aux abonnés n'est en effet pas seulement américaine, elle est mondiale et ces acteurs américains débarquent en force dans les marchés européens. Ils s'adaptent et modifient

³ Site de la WGA

⁴ SULLEYMAN Aatif, « Netflix's biggest competition is sleep, says ceo Reed Hastings », 19 avril 2017, *The Independent*

profondément les comportements de consommation dans les pays européens dans lesquels ils s'implantent en proposant des productions locales qui peuvent par leur présence sur la plateforme avoir un impact global. Les acteurs historiques français sont ainsi obligés d'évoluer face à ces géants qui investissent le marché et proposent aux spectateurs de nouvelles fictions en captant un public jeune, mais importent également des techniques de production américaines.

Le renouveau de la fiction française précède l'arrivée de Netflix grâce notamment à la réaction des diffuseurs face à la toute-puissance de la fiction américaine sur les antennes dans les années 2000 avec par exemple *Lost* (2004-2010), *Desperate Housewives* (2004-2012) ou *Grey's Anatomy* (2005-...). Sont arrivées dans un premier temps les shorts coms, puis emmenée par la Création Originale de Canal Plus sur le modèle d'HBO, chaîne à péage américaine, des séries de 52 minutes ont contribué à faire rayonner les séries françaises à l'international avec *Les Revenants* (2012-2015) ou *Le Bureau des Légendes* (2015-2020). Depuis 2015, la fiction française est passée devant la fiction américaine dans les audiences,

Le rapport CNC rédigé par Alex Berger, publié en 2019 propose une refonte du mode d'écriture de la « fiction récurrente » en France s'inspirant du modèle américain des ateliers d'écriture hiérarchisés et s'appuyant sur une redistribution des rôles entre auteur·ice·s, producteur·ice·s et réalisateur·ice·s dans l'écosystème de production français. Cette proposition fustige le modèle français et propose de modifier en profondeur les processus et les rapports de force entre les acteurs en s'inspirant du modèle américain. Le système français se démontre incapable selon le producteur du *Bureau des Légendes* (2015-2020) d'industrialiser un processus d'écriture afin d'assurer la saisonnalité et la qualité de ses séries.

Il propose de repenser les méthodes d'écriture dans le but de créer des séries françaises à succès et de pouvoir rester dans la course aux contenus. Il est évident que le terme de succès peut recouvrir plusieurs acceptions. Il peut se situer au plan de l'accueil critique, du rayonnement international etc. Mais c'est peut-être Emmanuel Daucé, producteur d'*Un Village Français* (2009-2017) qui m'en a donné la définition la plus convaincante : « Les vraies séries font au moins 3 à 4 saisons. Certaines séries, qui ne font qu'une saison sont qualifiées de succès, en fait non ce sont des échecs. » Or selon cette acceptation, si on met de côté les séries à épisodes bouclés et les quotidiennes, les séries à succès en France font figures d'exception : *Un Village Français* (2009-2017), *Engrenages*, *Le Bureau des Légendes* (2015-2020) ou encore *Dix Pour Cent* (2015-2020).

Or, écrire plusieurs saisons d'une série, c'est industrialiser un processus de production dans un pays qui a longtemps conçu l'art audiovisuel dans une démarche d'artisanat plutôt que d'industrie. Or la production de série semble être une affaire d'industrialisation puisqu'elle repose sur un moteur qui est bien celui de la consommation. Le binge est un terme porteur de beaucoup de sens à cet égard. Écrire une saison par an nécessite de sortir d'une écriture artisanale pour mettre en place des bases d'une industrialisation de la production. Pour cela il faut repenser les cadres de la mise en place de l'écriture, souvent peu collective en France. En moyenne, un épisode de 52 minutes est écrit par 2,8 scénaristes en France.⁵ C'est très peu à côté des ratios américains d'une moyenne de 6 à 8 personnes sur des drames et de 10 à 12 personnes sur des comédies. Il est physiquement impossible d'écrire seul les six à douze épisodes de 52 minutes d'une saison alors qu'on supervise le montage de la précédente et de négocier avec le diffuseur le renouvellement de la suivante.

Suivre le rythme imposé au niveau mondial nécessite de changer le rythme de production des séries françaises souvent incapables de livrer une saison par an. Importer le modèle américain du *showrunner* est une des solutions afin de pallier à ce manque de saisonnalité des séries françaises. Or, pour que le-la scénariste puisse à la fois écrire, contrôler la production et gérer la direction artistique de la série, il faut asseoir très clairement une hiérarchie face au ou à la réalisateur·ice. Tâche ardue dans le pays qui a inventé la « politique des auteurs » et mis le-la réalisateur·ice sur un piédestal depuis près de 70 ans. Le cinéma commence d'ailleurs à s'intéresser à la série sous l'influence de jeunes auteur·ice·s qui ont eux-mêmes été consommateur·ice·s de séries. Les deux dernières années ont vu apparaître un foisonnement de nouvelles œuvres d'auteur·ice·s venu·e·s du cinéma : Rebecca Zlotowski, Thomas Cailley, Thomas Lilti... qui proposent aux diffuseurs des œuvres proches de leur univers cinématographique.

Le modèle du *showrunning* à l'américaine impose de mettre en place un auteur·ice-producteur·ice au cœur de la création de la série. Il concentre le pouvoir entre les mains d'un·e auteur·ice. Le rapport Berger recommande de l'appliquer en France tout en l'adaptant au modèle français. Quid du rôle du producteur·ice dans cette nouvelle conjoncture ?

Le pilote de série que j'ai produit suit quatre femmes de 70 ans sur un paquebot de croisière. Il est inspiré de l'histoire de ma grand-mère, infatigable fan de croisière, qui a

⁵ LES ÉTUDES DU CNC, L'écriture des films et séries en France, CNC-SACD, Paris, 2019

dû faire six fois le tour du monde sur les immenses immeubles flottants estampillés Costa Croisière. Sa production était un défi.

D'une part, l'écriture d'un pilote de série de comédie est un exercice compliqué où il faut maîtriser à la fois la création d'une intrigue et la présentation de personnage complexes, tout en travaillant le potentiel comique des répliques et des situations. D'autre part, le décor était de taille : un paquebot.

Une gageure, d'autant plus intimidante que tout cela tenait sur un budget de court-métrage. Réfléchir à l'écriture tout en contrôlant le budget m'a permis d'envisager avec précision les dilemmes de faisabilité, et d'écrire les séquences en fonction des contraintes de production. Le paquebot dans lequel nous avons tourné n'étant pas navigable, nous avons choisi de le faire rester à quai dans le scénario.

De même, en étudiant les possibilités d'écriture et en faisant des recherches sur les croisières, j'ai pu me rendre compte que les intérieurs de ces bateaux ressemblaient à de grands hôtels ou centre commerciaux et qu'avec un peu d'ingéniosité au découpage et à la décoration, nous pouvions recréer l'atmosphère du bateau sans y tourner.

Dans quelle mesure le renouveau de l'écriture de fiction sérielle en France s'accompagne-t-il d'une remise en question des méthodes d'écriture et d'un repositionnement des rôles des auteur·ice·s et des producteur·ice·s dans le cadre particulier de l'industrie audiovisuelle française ?

Répondre à cette interrogation c'est d'abord confronter des subtilités de traduction. showrunner·euse est un terme culturellement anglo-saxon. C'est ensuite analyser la tentation systématique du showrunner·euse à tout prix, et ce qui en découle. C'est enfin proposer la mise en place de bonnes pratiques et comprendre comment créer le meilleur terreau pour les faire naître.

1. Showrunner·euse : un terme anglo-saxon qui peine à trouver une traduction française

Clyde Phillips, showrunner de *Dexter* (2006-2013) explique lors d'une conférence de la Producers' Guild of America en 2016 que sa fille, quand on lui demande quel est le métier de son père répond « c'est le président de *Dexter* ». Assez en phase avec cette métaphore politique Phillips explique qu'il écoute les avis de tout le monde et prend une décision : « être un showrunner, c'est faire absolument tout ».

Si le système américain permet de laisser place à ces supers-auteur·ice·s garant·e·s de la cohérence d'une série, quid de la traduction de ce concept dans le système français ?

1.1. *Le showrunner à la tête du système pyramidal américain*

Le *showrunner* américain est la clé de voute d'un système conçu pour industrialiser le processus d'écriture afin d'édicter des règles qui permettent de faire travailler un collectif d'auteur·ice·s ensemble de la manière la plus efficace possible.

1.1.1. Un·e producteur·ice qui sait écrire ou un·e auteur·ice qui sait produire ?

Le système américain d'écriture des séries est structuré en atelier : la writers room. On y entre en bas de l'échelle et on monte au fur et à mesure de sa carrière.

Une grille de postes est exprimée de manière très claire par la Writers Guild of America :

- Ainsi le premier échelon est celui de « writers' Personal Assistant » qui assiste directement les auteur·ice·s, il·elle s'occupe de faire marcher la room à la manière d'un·e régisseur·euse.
- Des « writers' assistants » qui aident les auteur·ice·s avec les recherches de documentation concernant la série et ils·elles se chargent de prendre des notes dans la room. Après les séances de travail, ils·elles font des comptes-rendus.
- Des « staff writers » qui développent les scripts de la série, même si ils·elles n'ont pas la garantie d'écrire un épisode. Leurs noms ne sont pas forcément mentionnés dans les crédits au générique. Ils·elles développent les arches et

divisent la série en épisodes. Ils n'ont pas de droits sur les épisodes et sont payés à la semaine.

- Des « script coordinators » qui se chargent de la continuité des scripts, ils·elles font la liaison avec la production. Une fois que les scripts sont rendus par les auteur·ice·s, ils·elles les préparent avant l'envoi à la production.
- Des « story editors » qui peuvent pitcher des idées et ont la garantie d'écrire un épisode à chaque saison et donc d'être crédités pour cela. Ils·elles supervisent le travail des scénaristes. Ils·elles ont un salaire à la semaine comme les *staff writers* mais sont également rémunéré·e·s pour les épisodes qu'ils·elles écrivent.
- Des « executive story editors » qui sont au moins dans leur troisième année d'expérience dans une writing room, ils·elles ont plusieurs saisons ou séries derrière eux·elles.
- Des « co-producer » qui sont les lieutenant·e·s du programme, ce sont des auteur·ice·s qui écrivent des épisodes. Ils·elles gèrent le développement, le financement et la logistique.
- Des « producers » qui sont des auteur·ice·s qui ont plus de responsabilités que simplement écrire les scripts. Ils·elles ont leur mot à dire quand au casting et la direction créative de la série. Ils·elles ont plus de responsabilités que les simples auteur·ice·s et gèrent l'ensemble de la production d'un tournage.
- Des « supervising producers » qui prennent en charge la room quand les showrunner·euse·s ne sont pas disponibles. Ils·elles travaillent directement avec les auteur·ice·s pendant le développement et supervisent la room.
- Des « co-executive producers », les généraux du showrunner·euse. Ils·elles relisent les dernières versions de scénario avant qu'elles soient envoyées au showrunner·euse. Ils·elles font la liaison avec la production exécutive.
- Un·e ou plusieurs « executive producer ou showrunner » qui gèrent la série. Il·elle a le dernier mot sur tous les aspects de la série : recruter les intervenant·e·s et l'équipe, le casting, le budget, le planning et tout le reste. Il·elle est autant un·e auteur·ice qu'un·e manager, directeur·ice des ressources humaines, qu'un·e directeur·ice artistique etc...

Ainsi, devenir showrunner·euse est un processus long et réfléchi. Le·la showrunner·euse est la personne qui prend le crédit de la série mais il·elle a petit à petit gravi les échelons

en apprenant à produire au fur et à mesure de son expérience. David Weiner, le showrunner multiprimé de *Mad Men* (2007-2015) a fait partie de la writers' room des *Sopranos* (1999-2007) sous la direction de David Chase.

Ainsi, Sarah Treem showrunneuse de *The Affair* (2014-2019) explique lors d'une conférence *Produced By* organisée par la Producer Guild of America (PGA) en 2016 qu'elle est responsable du travail de ses auteurs car à la fin de la journée c'est elle qu'on crédite ou qu'on blâme pour ce travail. Misha Green, showrunneuse de *Underground* (2016-2018) dans la même conférence explique qu'on ne peut pas savoir ce qu'être showrunner·euse veut dire avant de l'avoir fait, mais que si on est arrivé jusque-là c'est qu'on a les épaules pour le faire.

Il faut accepter que cette notion de formation tout au long de la carrière est fondamentale pour comprendre le concept de showrunner·euse et pourquoi ces auteur·ice·s parviennent à asseoir leur autorité et à ce qu'on leur confie des séries à plusieurs millions de dollars.

1.1.2. Un statut rendu possible par la puissante WGA

L'industrie audiovisuelle aux Etats-Unis est divisée en syndicat très forts. La SAG-AFTRA pour les acteur·ice·s, la PGA pour les producteur·ice·s etc... La WGA est l'union des auteur·ice·s. Pour travailler il faut en être adhérent·e. C'est ce syndicat qui a mis en place la grève des scénaristes de 2008 où 12 000 scénaristes membres se sont mis·e en grève pendant plusieurs mois afin de faire entendre leurs droits. Elle défend les intérêts de ses membres notamment en 2019 avec l'ultimatum posé aux agents dans le cadre des revendications pour lutter contre les packaging fees et les conflits d'intérêts des grosses agences d'auteur·ice·s et de comédien·ne·s américaines. La force du syndicat est réelle et alors que les négociations avec l'union des agents étaient dans une impasse, une grande majorité des scénaristes américain·e·s a quitté leur agent.

La guilde fixe la grille de salaire de tous les postes des auteur·rice·s et leur rémunération à la semaine. Cette rémunération est fixe et d'autres sources de revenus permettent aux scénaristes les plus expérimenté·e·s de bonifier leur rémunération grâce au *residuals*, des rémunérations complémentaires liées aux exploitations secondaires.

Les accords-cadres sont négociés par la guilde tous les trois ans, ils mettent en place :

- Les seuils minimums de rémunération des scénaristes
- Le paiement des *residuals*
- Les *creative rights* qui expriment la paternité de l'œuvre et les *credits*

- Les conditions de travail
- Les fonds de pension et la sécurité sociale

La guilde permet ainsi aux scénaristes de se référer à des règles acceptées par tous·tes. Elle a le pouvoir de faire plier les autres acteurs de l'industrie. Ces crédits très clairs permettent également de rémunérer à sa juste valeur le travail de chacun.

Le système de copyright permet de mettre en place ces rooms très hiérarchisées où certains auteur·ice·s n'ont pas de droits de paternité sur les œuvres. En effet, aux Etats-Unis une œuvre audiovisuelle est considérée comme un *work made for hire*. Les noms des scénaristes ne sont inscrits au générique que si leur travail correspond aux conditions d'attribution de crédit prévues dans le *Minimum Basic Agreement*.

1.1.3. Les *non-writing showrunners*

Le métier de showrunner aux Etats-Unis peut également se concevoir en dehors du spectre de l'écriture. Être garant de la cohérence d'une série ne passe pas forcément par son écriture. Ainsi, lors de la conférence « *Scripted Series Content: From Pitch to Post* » de la PGA en 2018, Nina Kostroff Noble présente son métier de *non-writing showrunner* soit de showrunneuse qui n'est pas autrice. Elle a travaillé sur *The Wire* (2002-2008), *Treme* (2010-2013) et *Show me a Hero* (2015). Nina K. Noble participe à tous les rendez-vous avec les auteur·ice·s. C'est là qu'elle se nourrit du langage du programme, qu'elle comprend les intentions d'écriture. Pour elle il s'agit d'accompagner les auteurs et de ne pas les brider dans la période de réflexion jusqu'au moment de l'entrée en production. Elle est également présente sur le plateau, quand les deux *showrunners* qui écrivent, David Simon ou un autre représentant de l'écriture ne peut pas être là. Il y a ainsi toujours un·e représentant·e du showrunning sur place, technique qu'elle a appris de Tom Fontana, le showrunner de *Borgia* (2011-2013). Ainsi, elle explique que :

« Quand nous arrivons à la post-production, nous ne sommes pas surpris, parce qu'en quelque sorte nous avons été là tout le temps. Nous avons vu comment l'histoire se déploie, comment les acteurs ont réagi au scénario et on peut gérer quand un réalisateur ne comprend pas quelque chose, il y a toujours quelqu'un qui est là pour donner des conseils ».

Elle se place dans la continuité de l'histoire tout en ayant un certain recul dans sa position où elle n'écrit pas, elle fait partie des intervenant·e·s sur la série qui ne changent pas avec le·la chef·fe opérateur·ice et le·la décorateur·ice.

1.1.4. Un système conçu pour industrialiser

Le marché américain de la fiction télévisuelle fonctionne de manière intégrée, de grands groupes possèdent à la fois les studios de production et les chaînes de diffusion. Les processus de décision sont très normés : chaque année les projets de séries sont pitchés aux chaînes. Les projets validés entrent en production, pour être testés par les spectateurs et la presse à travers les pilotes. La production de la saison dépend de cet accueil critique. La commande de la saison suivante, si la série a la chance d'être reconduite, se déroule très rapidement de manière à ce que la seconde saison puisse être à l'antenne l'année suivante avec des saisons qui peuvent aller jusqu'à 24 épisodes par an.

Les chaînes du câble comme HBO sont beaucoup plus flexibles dans les dates de diffusion, ont moins d'épisodes et sont plus chères. Autour de 3,5 millions de dollars l'heure pour les networks et jusqu'à 10 millions pour les super-productions HBO comme *Game of Thrones* (2011-2019).⁶

Le système d'écriture en room permettant une hiérarchie connue de tous·tes et un travail collectif favorise l'industrialisation des séries sur le marché américain, afin de fournir en contenus tous les nouveaux entrants : plateformes et GAFA qui s'imposent de plus en plus sur le marché mondial.

Ainsi, le statut de *showrunner* s'appuie sur un contexte économique et culturel bien précis, celui du marché audiovisuel américain. Ce statut ne peut pas actuellement exister dans le système français.

1.2. *Un statut de showrunner·euse qui n'existe pas en France*

1.2.1. Un métier complètement nouveau et différent de celui de scénariste

La naissance du métier de *showrunner·euse* prend racine dans un contexte culturel bien précis. Celui-ci permet la formation d'excellent·e·s auteur·ices qui endossent la responsabilité de gérer une série de bout en bout.

⁶ BERGER Alex, Rapport sur une nouvelle organisation de la fiction sérielle en France, CNC, Paris, 2019

En France, ce métier qui mêle à la fois la maîtrise artistique de l'écriture d'une série et la production est totalement nouveau. Pour Benjamin Dupas⁷, le showrunner de *Vampire* (2020-...) c'est un métier complètement différent de celui d'auteur·ice. Quand le·la scénariste s'occupe uniquement du scénario, le·la showrunner·euse va s'occuper de toute la fabrication. Il raconte avoir par exemple dirigé des comédien·ne·s en post-synchronisation, travaillé directement avec le compositeur sur la musique etc... Ce nouveau poste se rapproche de celui de directeur·ice artistique. C'est aussi recruter les réalisateur·ice·s, chef·fe de poste, directeur·ice·s de castings etc... Pour lui ce n'est pas une nouvelle prérogative du scénariste, mais véritablement un autre métier. Ce nouveau métier se rapproche d'ailleurs plus de la production que du scénario. Benjamin Dupas milite ainsi pour traduire le terme de showrunner·euse par celui d'auteur·ice-producteur·ice.

Or, la télévision française a longtemps été l'affaire des producteur·ice·s qui se faisaient la voix des scénaristes auprès des chaînes comme un styliste qui irait présenter des collections. Audrey Fouché⁸, scénariste formée auprès de Tom Fontana sur la série *Borgia* (2010-2013) raconte avoir travaillé sur un projet avec un producteur, pour apprendre un peu plus tard qu'il avait rencontré les chaînes en son absence et sans l'en informer. L'implication du scénariste dans la promotion, le financement, les questions de production et de mise en image est ainsi complètement nouvelle en France.

1.2.2. Le showrunning à la française ou la remise en question toute politique de certaines normes hiérarchiques

Pour Eric Rochant, showrunner du *Bureau des Légendes* (2015-2020), on peut se passer d'idées de mise en scène sur une série⁹. Les piliers de la série selon lui ce sont les scénaristes qui pourront manipuler les histoires de manière à accrocher le·la spectateur·ice et les comédien·ne·s qui donnent vie aux personnages qu'on acceptera de suivre pendant plusieurs dizaines d'heures. Dans ce paradigme, la notion d'auteur·ice-réalisateur·ice n'a pas lieu d'être. Le réalisateur·ice se met au service d'une vision globale

⁷ Entretien avec Benjamin Dupas

⁸ Entretien avec Audrey Fouché

⁹ ROCHANT Eric, Naissance d'un showrunner français ou l'art de produire des séries TV, *Association des amis de l'Ecole de Paris*, 2017

proposée par le·la showrunner·euse : c'est une collaboration. Celle-ci peut laisser plus ou moins de liberté au réalisateur·ice.

Or la culture audiovisuelle française est pétrie de la « politique des auteurs ». Suite à l'article fondateur de la Nouvelle Vague écrit par François Truffaut en 1954 dans l'article « Une certaine tendance du cinéma français »¹⁰ où il utilisait le terme « d'auteur », définissant le réalisateur·ice comme créateur·ice principal·e du film, au-dessus de tous les autres participant·e·s. Il brise là une tradition du texte héritée du théâtre. Cette culture de l'auteur·ice-réalisateur·ice crée une impossibilité pour l'auteur·ice du scénario d'avoir le dernier mot face à un réalisateur·ice. Plus encore, cela crée une défiance entre l'écriture et la mise en image.

Le·la réalisateur·ice est central·e dans la mise à l'image d'une série, mais le *showrunning* fonde la hiérarchie de la série sur un modèle du réalisateur·ice technicien·ne obéissant à un scénariste créateur de la série tout puissant. Cette hiérarchie n'est absolument pas évidente en France. Frédéric Garcia¹¹ a dû expliquer cette différence culturelle à Netflix.

« Netflix a organisé un *showrunner workshop*. Ils ont appelé tous les jeunes showrunners de leurs séries européennes pour expliquer ce qu'ils attendent des showrunners qui travaillent avec eux. Je me suis rendu compte qu'ils pensent que tu peux imposer tout, à n'importe qui, n'importe quand. Il y avait des showrunners américains, par exemple le showrunner de *Narcos* qui disait « If a director says something and you don't like it, fire him » (si un réalisateur·ice dit quelque chose qui ne vous plait pas, virez le). Mais en France, le réalisateur c'est Dieu... ».

Effacer 70 ans de politique des auteurs semble être une tâche ardue en télévision. Emmanuel Daucé abonde dans ce sens.

« Parce qu'en France, pour plusieurs raisons, le réalisateur ou la réalisatrice peuvent prendre beaucoup de place et une place excessive.

La première raison est évidemment culturelle. C'est espèce de fantasme autour du réalisateur qui seraient des êtres tout puissants. Ils ont des statuts de demi dieu et c'est vu comme négatif d'envisager des réalisateurs techniciens.

Alors qu'au fond, ce serait bien d'avoir des réalisateurs qui travaillent vraiment, qui connaissent vraiment leur découpage, qui connaissent vraiment les focales, qui sont vraiment des gens compétents. »

Cette idée du réalisateur-dieu que décrit le producteur de *Vernon Subutex* (2019-...) est fondamentale pour comprendre la culture audiovisuelle française telle qu'elle se déploie depuis la Nouvelle Vague dans les années 50-60.

¹⁰ TRUFFAUT François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Les Cahiers du Cinéma*, 1954

¹¹ Entretien avec Frédéric Garcia

Aux États-Unis, les réalisateurs sont totalement tributaires du bon vouloir du producteur·ice qui est le·la seul·e décideur sur un projet. Certains ont même été congédiés de leur propre film ou série. En France, c'est beaucoup plus compliqué au vu notamment de la taille du marché. Comme le rappelle Frédéric Garcia, sur *Mortel* (2019-...) le marché français est beaucoup moins large. Frédéric Garcia décrivait cette vertigineuse différence d'échelle, en rapportant ses échanges avec Netflix sur *Mortel* (2019-...). Si le mastodonte lui enjoignait de disposer des réalisateur·ice·s selon ses besoins, la réalité du marché français ne permettait pas une telle labilité puisque peu de réalisateur·ice·s sont capables de maîtriser à la fois la présence d'enfants et la confection d'effets spéciaux. Pour Frédéric Garcia, très peu de réalisateur·ice·s française·s ont ces compétences.

Outre les modalités culturelles qui empêchent d'imposer un·e *showrunner* à la tête des décisions sur une série, des modalités structurelles du système audiovisuel français posent question.

1.2.3. Des modalités structurelles du marché audiovisuel et du droit français qui font barrière à l'avènement de showrunners dans la fiction française

Le modèle du showrunner·euse contribue à rendre les séries plus cohérentes et concentrées autour de la vision d'un·e auteur·ice, il permet aussi d'industrialiser leur production. Il est toutefois intimement lié au contexte industriel de production américain. Le marché français est très différent.

1.2.3.1. Un marché réduit aux diffuseurs historiquement frileux et interventionnistes

La France est un marché très réduit par rapport au marché américain et même si Netflix et leur investissement croissant – près de 100 millions d'euros en 2020 pour 20 productions françaises¹² - a inquiété et poussé les diffuseurs historiques à investir des champs de fiction qui leur étaient autrefois interdits.

¹² CHOPPIN Damien « Netflix va lancer 20 nouveaux programmes produits en France en 2020 », *Business Insider*, 15 janvier 2020

Olivier Wotling¹³, directeur de la fiction d'Arte France produit trois séries d'envergure par an. Ce choix limité est lié au budget de la chaîne et à l'appétence moindre de son audience pour la série. Ce choix empêche également la saisonnalité, choisir de produire une seconde saison d'une de leur série revient à supprimer une nouvelle série de l'antenne. Il n'y a absolument pas dans le cas d'Arte de volonté de capitaliser sur l'industrialisation de leur série : il s'agit d'artisanat.

Harold Valentin explique les dynamiques assez conservatrices en terme d'exploration de nouveaux territoires de fiction par les chaînes par la peur que le public rejette les projets différents. Pour réussir à faire passer un projet original, il ne faut pas juste être bon, il faut être excellent.

« La peur est croissante dans les chaînes parce que l'arrivée des plateformes les angoissent beaucoup, en même temps ils sont obligés de bouger. Par exemple, TF1 essaie de bouger mais ils font beaucoup d'adaptations. Je ne trouve pas qu'aujourd'hui les acteurs quels qu'ils soient, soient particulièrement audacieux »¹⁴

Les diffuseurs français sont très interventionnistes dans l'écriture et la moyenne de temps de développement des séries françaises avant d'avoir le feu vert de la mise en production est très longue. Cet interventionnisme sur les textes devient quasi nul au moment du tournage. Selon Emmanuel Daucé, il y a une évidence pour les chaînes à pouvoir juger d'un texte alors que l'organisation d'un plateau est beaucoup moins évidente pour eux.

« Là où les diffuseurs sont très présents au moment des textes, ils le sont très peu au moment du tournage. Les textes, c'est de l'écrit, ça se passe sur un ordinateur sur Word, donc des chargés de programme, les diffuseurs ou les producteurs peuvent avoir l'impression qu'ils en savent tout autant que les scénaristes.

Alors que les mystères du plateau, ils osent à peine s'en approcher parce que ça leur fait peur et qu'ils sentent bien qu'ils ne sont pas en contrôle, c'est une énorme machine dont ils se tiennent à distance et dans laquelle ils interviennent très peu. »

Ce relâchement du contrôle par le diffuseur au moment de la mise en production d'une série donne au réalisateur·ice plus de pouvoir sur le·la scénariste.

Une tribune de l'Union Syndicale de la Production Audiovisuelle (USPA) publiée dans Le Monde en 2012 soulevait ces problèmes : « Que les diffuseurs se laissent dicter leurs choix éditoriaux par la peur, la facilité et par l'unique objectif de plaire à la sacro-sainte

¹³ Entretien avec Olivier Wotling

¹⁴ Entretien avec Harold Valentin

ménagère de moins de 50 ans n'a rien d'innovant. L'innovation doit redevenir le moteur de la création ».

L'ingérence des chaînes dans les programmes est également un frein au développement de fictions de qualité, pour citer Olivier Szulzynger, showrunner d'*Un Si Beau Soleil* (2018-...) qui raconte que « souvent les scénarios de fictions télévisées perdent leur saveur à force d'être relus à tous les étages. »¹⁵. Il considère que c'est la nature de la relation avec le diffuseur qui prime en restant dans un travail d'écoute. Sur la quotidienne qu'il dirige et produit, Szulzynger ne considère pas être bridé par la chaîne, la directrice éditoriale de France Télévision est là pour l'aider à faire le meilleur programme possible. Toutefois, *Un si grand Soleil* est une production interne aux studios de France Télévision qui ont d'ailleurs investi de grands studios de tournage dans la région de Montpellier.

Est-ce que si les chaînes ont plus de liberté pour produire en interne et plus envie de créer des stratégies de différenciation en investissant dans de la fiction française de qualité, on aurait une confiance plus grande dans le-la producteur-ice et du coup une manière de redistribuer les rôles plus intéressante ?

Produire un film à la Fémis nécessite de passer plusieurs étapes de commission de validation. Ces dernières questionnent à la fois les aspects financiers et créatifs des projets. *A Flot*, le pilote de série produit dans le cadre de mon film de fin d'études, n'a pas vraiment fait l'unanimité en commission. Le projet était jugé un peu trop ambitieux à cause de ses protagonistes principal et de ses décors. Par ailleurs, les spécificités de l'écriture d'un pilote diffèrent beaucoup de celle d'un court-métrage. Nous nous efforçons d'y caractériser les personnages en vue de la suite de la saison et de poser les bases d'une intrigue qui pourrait courir sur le long terme.

Produire ce pilote nous a permis, je l'espère de le prouver : on peut faire une série sur un paquebot à moindre coût. L'idée de faire une série sur des femmes âgées, malgré le succès de *Grace and Frankie* (2015-2021) sur Netflix peut représenter un risque pour des diffuseurs. L'idée de l'écriture et de la production de ce pilote était véritablement de tester nos idées et de proposer d'innover en dehors de tout cadre de contraintes mis à part des contraintes financières.

¹⁵ LE ROUX Philippe, « Comment les feuilletons télévisés français résistent à Netflix », *Vanity Fair*, 26 août 2019

1.2.3.2. Des budgets d'écriture et de productions plus faibles que les séries américaines

Les budgets de production sont bien moindre sur les séries françaises ce qui oblige les producteurs à *cross-boarder* les tournages des épisodes. Ainsi le budget moyen va de 525k € / heure pour France Télévision jusqu'à 885k€ / heure pour Canal Plus¹⁶. Cela signifie qu'un·e réalisateur·ice ne sera pas engagé·e pour un épisode mais pour un bloc d'épisodes et parfois même pour toute la saison. Là où aux Etats-Unis un·e réalisateur·ice réalise un épisode, un·e réalisateur·ice français·e peut en réaliser 6 ou 10, comme par exemple Emilie Noblet pour la série *HP* (2018-...). Le poids du réalisateur·ice est ainsi bien plus fort face au scénariste : il·elle met en image autant d'épisodes que l'auteur·ice en a écrit.

Les budgets d'écriture en France représentent en moyenne de 3% à 4% du budget de production globale¹⁷ contrairement à 10% aux Etats-Unis. C'est très peu. De plus seuls 4,5% des contrats d'auteur·ice mentionnent une rémunération complémentaire¹⁸. Les durées de développement des projets empêchent les auteur·ice·s de se concentrer pleinement sur un atelier d'écriture. Par ailleurs, les contrats d'auteur·ice mentionnent en moyenne 4,7 échéances de paiement.

En effet, Alex Berger, producteur du *Bureau des Légendes* (2015-2020) affirme qu'un projet de série de fiction envoyé à France Télévision peut attendre un retour positif ou négatif pendant neuf mois. Les auteur·ice·s doivent ainsi multiplier les projets pour pouvoir garantir un revenu constant. Dans son rapport, le producteur s'insurge que les auteur·ice·s ne soient pas rémunérés à la commande, en effet, les *step deals* permettent aux producteurs de faire réécrire les auteurs autant de temps que durera le développement. Selon le producteur du *Bureau des Légendes*, les diffuseurs n'ont pas intérêt à promouvoir des ateliers d'écriture qui coûtent très cher car ils mobilisent des auteurs pendant plusieurs mois sur un seul projet. Au contraire Olivier Wotling affirme que chez Arte, ils poussent souvent en faveur de la mise en place d'un travail en atelier et proposent de financer plus que les 50% de développement qu'ils mettent habituellement afin d'avoir plus de cerveaux qui travaillent ensemble sur une série.

¹⁶ CNC, *La Production audiovisuelle aidée en 2018*

¹⁷ LES ÉTUDES DU CNC, *L'écriture des films et séries en France*, CNC-SACD, Paris, 2019

¹⁸ *ibid*

Dans les faits, les budgets de développement ne permettent pas vraiment de mobiliser des auteurs sur le long terme. Sur la série *Skam*, Niels Rahou est rémunéré tout le long de l'écriture d'un salaire de directeur de collection. Il choisit quatre auteur·rice·s juniors pour l'accompagner dans l'écriture. Ces auteur·rice·s participent aux ateliers d'écriture qui les mobilisent quelques semaines avant d'écrire chacun·e deux épisodes par saison. Son atelier ne le suit pourtant pas tout au long de la phase d'écriture et c'est lui qui écrit les séquenciers, soit le descriptif de chaque séquence qui sera développé dans les épisodes dialogués. De la même manière, Harold Valentin raconte que sur la série *Dix Pour Cent*, pour des raisons de budget, Fanny Herrero était la seule autrice exclusive sur la série. L'économie de développement permise par France 2 ne permet pas d'avoir beaucoup d'auteur·ice·s dédié·e·s à une série pendant les huit mois d'écriture qu'il faudrait, et c'est pour lui le grand souci des séries françaises.

Netflix a changé cette manière d'écrire en demandant une exclusivité totale aux scénaristes qui travaillent sur leurs séries. Cette position est particulièrement intéressante dans la mesure où elle permet aux auteurs de s'impliquer véritablement dans les projets, motivés par l'assurance que la série qu'ils sont en train d'écrire voit le jour. Cette demande d'exclusivité est pourtant parfois difficile à assurer. Ainsi, Audrey Fouché raconte que sur la série *Osmosis* dont elle a assuré le showrunning avant de quitter la série, elle a signé juste avant l'été avec Netflix. Elle a ainsi été chargée de réunir une équipe de scénaristes confirmés afin de monter un atelier d'écriture pour un début de tournage au début de l'année suivante. Cette volonté de la part de Netflix de mener à bien les projets dans un temps très court s'est heurté au concept typiquement français de grandes vacances et les négociations avec les agents qui n'ont permis au projet de démarrer que plusieurs mois plus tard. La transparence et la rigidité du marché américain permet de réagir très vite et de concevoir des ateliers d'écriture aux postes définis afin d'écrire vite et bien, ce qui n'est pas le cas en France.

1.2.3.3.Des processus qui empêchent de maintenir une cohérence sérielle et une saisonnalité

Industrialiser les séries françaises, c'est réfléchir dès leur conception à des processus permettant de livrer une saison tous les ans tout en ne faisant aucune concession sur la qualité de la série.

Alex Berger regrette qu'il n'y ait pas de processus à la télévision française permettant d'assurer cette saisonnalité. Pour lui, chaque projet reste trop prototypal, ce qui oblige à recommencer à chaque fois à zéro pour inventer un nouveau système. La succession des intervenants sur une série dissout la cohérence de l'œuvre selon lui :

« On est obligés de se mettre dans un système où il y a un auteur qui écrit, puis il y a un réalisateur qui repasse dessus, puis un réalisateur ou peut être un monteur qui fait la troisième écriture. Donc, ça fout en l'air totalement la vision. »¹⁹

Au contraire, Gilles de Verdières rappelle que la télévision, tout comme le cinéma reste une économie de prototype. Produire une série de 12x52' est très différent d'une quotidienne qui sera différent d'une série de 10x26'. D'autant plus dans un système où le corps de métier des auteur·ice·s n'est pas aussi normé qu'aux Etats-Unis. Pour lui, un processus unique ne peut pas s'appliquer à tous les projets.

Mettre en place l'industrialisation de l'écriture se heurte ainsi à la possibilité même de rationaliser à tout prix l'art narratif. Cette industrialisation tout comme le métier de showrunner·euse commence dans la *writing room*. Avant d'être coproducteur·ice, le·la showrunner·euse est avant tout le·la directeur·ice de son atelier d'écriture. Or mettre en place cet atelier d'écriture nécessite de bloquer plusieurs auteur·ice·s, plus ou moins confirmé·e·s pendant un temps donné, souvent plusieurs mois. Frédéric Garcia explique que, son atelier se déroulant tous les jours, il faut que le jeu en vaille la chandelle pour les auteurs qui viennent écrire avec lui pendant six mois. Ils ne peuvent pas travailler sur d'autres projets et d'autres productions. Le budget de développement pour mobiliser les auteur·ice·s est important. C'est un premier frein à l'industrialisation qui se comble petit à petit.

Ces problématiques financières cachent des questions de rapports de force. Olivier Szulzynger explique que monter un atelier d'écriture pose des questions de répartition des pouvoirs. Si les auteurs sont mobilisés pendant une certaine durée, à plein temps, il faut les rémunérer et donc être certain que l'écriture durera ce temps donné : « le producteur et la chaîne perdent le pouvoir de faire réécrire autant de fois qu'ils le veulent. »²⁰ Cette question de la durée d'écriture et du rapport de force temporel qui s'installe est fondamentale et j'ai pu la retrouver dans le fonctionnement de La Fémis. En effet, lors des développements des scénarios des étudiant·e·s en réalisation, les dates de

¹⁹ Entretien avec Alex Berger

²⁰ Entretien avec Olivier Szulzynger

tournage sont décidées en amont, avant même que le scénario ne soit écrit. Cela renforce le pouvoir du réalisateur·ice qui a la certitude que son film se tournera quel que soit le niveau d'aboutissement du scénario. Durant les commissions de l'école, les intervenant·e·s ont beaucoup de mal à faire entendre que certains scénarios nécessitent une réécriture en profondeur. Ainsi, les directeurs du département production ont plusieurs fois souligné que le mode de fonctionnement de l'école était décorrélé des contraintes de l'industrie. Sur le pilote de la série *A Flot*, la première commission de validation de production s'est déroulé dans un climat houleux. En effet, la version de scénario n'était pas assez aboutie à ce moment-là. La conversation avec les intervenants dont Pascal Caucheteux, directeur du département production nous a permis de revoir notre copie et d'arriver au moment du tournage avec une nouvelle version, plus tenue.

Ainsi, les discussions et les réécritures créatives ne font pas forcément perdre de la force à la vision de l'auteur·ice, au contraire, elles participent à rendre le projet plus pertinent et plus exigeant. Cependant, dans le cadre des développements de série en atelier, il faut accepter de rémunérer les auteur·ice·s sur un temps long afin de donner toute sa force à l'expérience de l'atelier d'écriture. Il faut accepter que les auteur·ice·s aient un vrai pouvoir éditorial sur la série, ce qui n'est pas forcément évident dans le contexte audiovisuel français comme exposé en 1.2.

Olivier Szulzynger poursuit sa démonstration en expliquant que, dans un atelier d'écriture, les décisions sont « crantées ». C'est-à-dire qu'on valide dans un premier temps les synopsis, puis les séquenciers et qu'on ne peut pas revenir en arrière. Il se trouve aujourd'hui dans la position de faire réécrire plusieurs scénarios d'*Un si grand Soleil* (2018-...) à cause de l'épidémie de COVID-19. Cette réécriture a un coût dont il est tout à fait conscient en tant que producteur du programme.

Par ailleurs, le principe de l'atelier d'écriture n'est pas forcément la réponse idéale dès l'initiation de la série selon Emmanuel Daucé :

« L'idée du producteur qui rassemble plusieurs auteurs dans une pièce et qui dit : “quand on sort de cette pièce vous aurez créé une série“, je pense que c'est une folie.»

Ainsi, pour le producteur d'*Un Village Français* (2009-2017), penser que l'atelier d'écriture est la condition initiale pour faire une série est une erreur. L'atelier d'écriture vient renforcer la vision d'un auteur qui a été développée dans le cadre du concept et de la construction d'un langage commun.

Cet atelier d'écriture ne sera en outre efficace que s'il dispose d'une véritable infrastructure. Audrey Fouché explique par exemple que sur *Les Revenants* (2012-2015), l'atelier d'écriture n'avait pas pu se réunir physiquement en *room*. Le concept de *showrunning* est pourtant indissociable de la présence de locaux pour écrire à plusieurs. Quand elle travaillait avec Tom Fontana, elle se rendait tous les jours dans le lieu où se trouvaient les bureaux des scénaristes et les salles de montage. Tout est réuni au même endroit. Mais ces infrastructures sont difficiles à financer d'autant plus quand il est compliqué de faire travailler en même temps, des scénaristes qui pour pouvoir se rémunérer mènent plusieurs projets de front.

Le marché et la hiérarchie sur une production empêchent en France de reproduire le modèle du *showrunner* américain en France, mais y aurait-il un troisième frein, profondément culturel à la mise en place d'un travail d'écriture collaboratif ?

1.2.3.4. Une culture de la critique qui rend impossible un « enthousiasme collaboratif »²¹ ?

L'atelier d'écriture suppose une collaboration profonde à l'écriture. Cela implique de considérer le métier de scénariste comme un métier autant artistique que technique. Il s'agit de manipuler avec brio des techniques de narration efficaces, qui ont fait leurs preuves. Dans le but affiché de d'accrocher le·la spectateur·ice et qu'il·elle revienne une semaine après pour voir l'épisode suivant ou qu'il·elle décide de se réabonner le mois suivant à la plateforme sur laquelle il·elle a regardé la série.

Y aurait-il une spécificité de la culture française qui empêcherait d'écrire de bonnes séries télévisées ? Alex Berger, producteur du *Bureau des Légendes* (2015-2020) explique que sur la série *Marseille* (2016-2018), il a dû se battre contre Dan Franck pour lui faire accepter qu'il écrirait mieux au sein d'un atelier d'écriture.

« Dan Franck voulait nous prouver le contraire et j'ai dit : «c'est pas le problème, tu sais écrire, tu sais structurer, mais tu n'as qu'un cerveau. Si tu en avais cinq, c'est cinq fois plus puissant pour réfléchir à des nœuds, à être créatif, inventif et d'avoir justement cet esprit collaboratif. »

Pour agrandir, étayer, maximiser une idée et un système et il ne faut pas avoir peur de la collaboration. »²²

²¹ Pierre Ziemniak

²² Entretien avec Alex Berger

Multiplier le nombre de cerveaux c'est justement le propre de l'atelier d'écriture. En effet, pour pouvoir écrire tous les ans, plusieurs heures de fictions en menant de front les arches dramatiques de plusieurs personnages complexes, il faut déléguer et savoir s'entourer. L'humilité des auteur·ice·s qui rejoignent alors ces scénarios collaboratifs est alors essentielle. Les cerveaux qui travaillent sur ces récits se mettent au service d'une vision et d'une intention qui ont été définis auparavant dans la bible.

Franck Philippon proposait en 2013 une analyse au retard que la France avait pris sur la fiction sérielle : « Notre culture nationale n'est pas vraiment celle de l'enthousiasme collaboratif, à l'opposé des Anglo-saxons et particulièrement des américains. En France, on existe en critiquant ! ».²³ C'est d'ailleurs là-dessus que Pierre Ziemniak conclut son essai, il faut créer un nouvel écosystème pour passer d'une « culture du pouvoir » à une « culture de la collaboration ».

La collaboration est pourtant loin de la bienveillance, comme s'en défend Olivier Szulzynger, auteur-producteur d'*Un si grand Soleil*. Il s'agit plutôt de mettre le talent narratifs d'auteur·ice·s plus ou moins confirmés au service de la vision portée par la série. Développer la bible d'A Flot, c'est entretenir la force et la dynamique du binôme que Médéric de Watteville et moi avons mis en place. Il s'agit de définir pour l'instant, dans une collaboration la plus enrichissante possible le ton de la série. Nous espérons dans un second temps pouvoir attacher plusieurs co-auteur·ice·s afin de multiplier les points de vue tout en conservant la direction artistique de la série. En effet, les séries de comédies desquelles nous nous inspirons et ont toutes été écrites en collaboration.

Si les scénaristes français·es deviennent auteur·ice·s-producteur·ice·s sur le modèle des *showrunners* américain·e·s, quid de la place du producteur·ice, historiquement très impliqué artistiquement en France ?

²³ ZIEMNIAK Pierre, *Exception Française. De Vidocq au Bureau des Légendes, 60 ans de Séries*, Vendémiaire, Paris, 2017

1.3. Ce qu'être producteur·ice veut dire dans ce nouveau contexte ?

1.3.1. Un·e auteur·ice-producteur·ice en place du showrunner

Emmanuel Daucé rapporte la complexité du terme et de la traduction de showrunner·euse, Frédéric Krivine, par exemple refusait de se voir appelé showrunner et préférait dire qu'il était « showrunné ».²⁴ Ce jeu de mot souligne la complexité d'adaptation de ce terme dans le contexte français. La bonne traduction est encore à trouver mais le concept de producteur·ice est clé dans les différentes acceptations du titre. En effet, Frédéric Garcia est devenu le « producteur artistique » de *Mortel* (2019-...) et Benjamin Dupas milite pour l'utilisation du terme « auteur·ice-producteur·ice ». Maitriser la production est central pour affirmer une vision sur une écriture sérielle. Dans ce contexte, on peut se demander quel rôle endosse le·la producteur·ice dans cette nouvelle configuration. D'autant plus que l'arrivée de Netflix en France a forcé les producteur·ice·s à céder tous les droits de diffusion d'une série en se rémunérant sur une enveloppe fermée.

Eric Rochant a décidé de devenir son propre producteur sur le *Bureau des Légendes* (2015-2020) suite à l'expérience qu'il a eu sur la série *Mafiosa* (2006-2014) :

« Somme toute, le diffuseur joue un rôle comparable à celui du producteur au cinéma. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle je n'ai pas besoin d'un tiers pour assurer la production. En travaillant sur *Mafiosa*, j'avais constaté que la productrice qui faisait l'intermédiaire entre le décideur et moi avait une fonction inutile : c'était la chaîne qui décidait in fine. En cas de désaccord avec la productrice sur mes choix de casting, de scénario ou de repérage, je soumettais malgré toutes mes propositions à la chaîne, qui tranchait. Pour éviter cette perte de temps et d'énergie, j'ai décidé d'être mon propre producteur, associé à égalité avec un partenaire en charge du marketing et du financement. »²⁵

Eric Rochant considère que dans cet article que le producteur est inutile. C'est un écran, un intermédiaire qui ne permet pas de gagner en efficacité. Dans le cadre de la série, quel est l'apport du producteur·ice quand le diffuseur est quasiment le seul financeur des programmes ?

²⁴ Entretien Emmanuel Daucé

²⁵ ROCHANT Eric, *Naissance d'un showrunner français ou l'art de produire des séries TV*, Association des amis de l'Ecole de Paris 2017

Cette nouvelle fonction est impossible à détacher d'une rémunération spécifique à ce nouveau travail. Ainsi, Gilles de Verdières²⁶ producteur de la filiale télévisuelle de Mandarin à l'origine notamment de *Mortel* (2019-...) explique que Frédéric Garcia, est rémunéré en tant que producteur artistique sur sa propre série. Il est impensable pour lui qu'un poste officiel ne s'accompagne pas de rémunération. Pendant longtemps, la rémunération uniquement en droits d'auteurs dans les *step-deals* ne permettait pas de rémunérer une éventuelle présence des scénaristes aux étapes ultérieure de la fabrication d'une série. Les *step-deals* instaurent contractuellement des rémunérations pour chaque rendu de version de scénario et préparent à chaque fois des conditions pour que certains acteurs puissent sortir des accords. Pour de Verdières, cette paie permet de responsabiliser les auteur·rice·s : « quelqu'un qui est payé a des comptes à rendre ».

Sur *Mortel* (2019-...), Frédéric Garcia représente la production. Son producteur, Gilles de Verdières n'a qu'un seul interlocuteur, le producteur artistique qui le représente sur le plateau face à tous les intervenants. Cependant, sur cette série, le terme de producteur artistique n'implique pas de parts de coproduction, Netflix commande les séries dans un budget de production fermé bonnifié de 110 à 125% du devis de fabrication et prend tous les droits de diffusion pour la plateforme, il n'y a donc pas vraiment d'intérêt pour l'auteur·ice de devenir co-producteur·ice.

1.3.2. Le·la producteur·ice : quelle place dans le mécanisme de la série ?

1.3.2.1. Des diffuseurs puissants qui diminuent la force du producteur·ice

Les diffuseurs français sont très puissants dans le rapport de force avec les producteur·ice·s. Ils sont les clients d'une économie qui repose sur la commande par un financeur unique d'un contenu audiovisuel, destiné d'abord à attirer des spectateurs et à se mettre en concurrence face aux autres chaînes sur le plan des recettes publicitaires. Ce pouvoir des chaînes dans un système français où les studios de production ne sont pas intégrés rend compliqué la création d'un couple auteur·ice / producteur·ice fort face aux diffuseurs. Comme l'explique Pierre Ziemniak dans son essai *Exception française* :

« La proposition de valeur et les sujets des séries reste extrêmement influencés par le pouvoir décisionnaire de la chaîne, au détriment du couple scénariste-

²⁶ Entretien avec Gilles de Verdières

producteur, censé développer le projet ensemble et lui apporter une première cohérence avant son acceptation. »

Ce couple auteur·ice / producteur·ice est ainsi mis à mal par la puissance des diffuseurs qui agissent comme un client ayant droit de vie ou de mort sur un projet de série. Cela met aussi le·la producteur·ice dans un rôle où il·elle répond à une offre. Olivier Wotling explique qu'il attend qu'on lui propose des sujets qui le surprennent et que c'est la personnalité et l'engagement de l'auteur dans une vision qui poussent la chaîne à suivre pour produire les séries. Il déplore que la plupart des producteur·ice·s se placent dans une stratégie de réponse à une demande des diffuseurs, ce qui les met toujours en retard par rapport à une tendance et ne pousse pas la qualité des séries vers le haut. Selon le directeur de la fiction d'Arte, la déférence des producteurs envers la chaîne est parfois trop grande. Chez Arte, il affirme questionner les textes tout en étant très ouvert pour écouter la vision de l'auteur.

Toutefois, pendant très longtemps le nombre restreint de guichets où proposer des œuvres de fiction a laissé aux diffuseurs un grand pouvoir pour faire développer des séries et ne pas forcément les mettre en production.

Emmanuel Daucé souligne l'importance de la maïeutique du concept avant la rencontre avec le diffuseur. Il explique la manière dont il conçoit le début de la relation avec un·e auteur·ice comme une conversation qui commence entre l'auteur·ice et le·la producteur·ice : « c'est une conversation ininterrompue qui commence, peut-être qu'elle va s'arrêter trois mois plus tard parce que la chaîne va refuser, ou qu'elle va continuer pendant plus de 10 ans si on fait la série. » Contrairement à la relation réalisateur·ice / producteur·ice au cinéma, qui est un amour passionnel, la relation auteur·ice / producteur·ice en série est un mariage, sur le long terme où les deux protagonistes créent une famille autour d'eux qu'ils doivent gérer.

1.3.2.2. La création d'un « cocon en titane » (A. Berger)

Pour Alex Berger, le·la producteur·ice est un·e intégrateur·ice, il·elle intègre des intervenants dans un système autour d'un « cocon en titane » qu'est le cœur de l'écriture où travaillent les auteur·ice·s. Ce cocon ultra solide permet aux auteur·ice·s de travailler l'écriture et le concept de la série sans être malmenés par les problématiques de production.

Il·elle aligne les objectifs de trois entités très différentes, de trois marques : Eric Rochant veut faire la meilleure série possible, le *Bureau des Légendes* (2015-2020) trouver le maximum de spectateur·ice·s et Canal Plus doit recruter de nouveaux abonnés. Ce rôle marketing de gestion de la marque est primordial dans la notion d'industrialisation d'une série. D'autant plus quand l'œuvre n'en est qu'à ses balbutiements en saison 1, tout est alors très flou, il faut traduire l'ADN de la série auprès du grand public.

De même Emmanuel Daucé considère qu'il est à la rencontre de toutes les plaques tectoniques de pouvoir. « Je fais des ressources humaines et je suis à la rencontre de toutes ces plaques tectoniques de pouvoir entre le juridique, l'argent, le commercial avec la chaîne, l'humain avec les gens, l'artistique. »

Dans cette configuration d'auteur·ice qui prend le rôle artistique du producteur·ice, le·la producteur·ice devient un·e véritable orchestrateur·ice de la formidable machine qu'est la série télévisée une fois que la production est lancée.

1.3.2.3. Un·e producteur·ice chef·fe-d'orchestre ?

Le producteur fait ainsi l'intégration de tous les éléments afin de fluidifier les échanges, Katia Rais, productrice des mini-séries *Ad Vitam* et *Trepalium* dans un entretien donné au CNC, se place comme la cheffe d'orchestre de la série.

« Je suis très impliquée dans la phase d'écriture, mais je ne suis ni créatrice, ni scénariste. Mon rôle est de « diriger » dans l'écriture, de donner des idées, d'échanger avec eux. D'être un chef d'orchestre, et d'avoir su trouver les bons «talents ». Pour cela, je suis toujours en veille, d'une certaine manière : quand je vois des films ou des séries, quand je lis des scénarios ou des livres... »²⁷

Cette façon de considérer son travail de productrice s'approche beaucoup plus de l'idée d'une *non-writing showrunner*. Katia Rais mène la série de bout en bout à la manière d'une showrunneuse mais sans écrire. Ainsi, sur *Trepalium*, les auteur·ice·s principaux·ales de la série ont petit à petit été détachés de l'écriture de la série. Sophie Hiet, co-créatrice de la série évoque une différence dans la manière d'envisager l'ADN de la série à la base. L'autrice évoque même avoir fait remonter ces dissensions aux sein de la production lors d'une réunion avec Arte.

Reprenant cette même métaphore, Olivier Szulzynger décrit son producteur sur *Un si grand Soleil* (2018-...) comme un chef d'orchestre dont il ne pourrait se passer.

²⁷ « Katia Rais : “Le genre permet de décoller du réel, de pousser le regard et l'imagination plus loin” », entretien donné au CNC le 14 novembre 2018

Il y a ainsi un vrai questionnement quant à la personne qui dirige véritablement ce gigantesque orchestre qu'est la série télévisée car Eric Rochant utilise ce même terme pour décrire son travail en tant que showrunner.

« Pour assurer une cohérence stylistique et narrative malgré cette répartition des tâches, il faut qu'un chef d'orchestre supervise l'ensemble. C'est le rôle du showrunner. Sa mission de producteur ne tient pas à la recherche de financements (ils sont couverts à 70% par le diffuseur, ainsi que par des coproductions, subventions régionales, ventes à l'étranger...), mais à la maîtrise de la fabrication d'un bout à l'autre de la chaîne. Il dirige les auteurs, réalisateurs, monteurs et techniciens, choisit et prépare les comédiens... »²⁸

Comment alors ne pas craindre une guerre des égos dangereuse pour les projets, quand deux métiers se disputent la même qualité et les mêmes responsabilités.

1.3.2.4. La transparence ou le bouclier des auteurs

Alex Berger raconte comment, les premiers retours de Canal Plus sur *Le Bureau des Légendes* (2015-2020) se sont faits sans Eric Rochant. Il reconnaît être sorti groggy de cette première réunion, extrêmement violente. Le producteur a par la suite demandé à la chaîne que plus aucun retour ne se fasse sans les auteur·ice·s. Ils ont par ailleurs mis en place un système de compte rendu et de notes prises dans chacune des réunions d'écriture. Cette volonté de sensibiliser le diffuseur à la manière dont sont donnés les retours et les directions d'écriture est fondamentale. Elle participe également à une dynamique qui œuvre à ne plus infantiliser les auteur·ice·s. Cette transparence est nécessaire afin de servir au mieux la série.

Le rôle du producteur·ice est également selon Emmanuel Daucé d'être au cœur des problématiques financières afin que le·la producteur·ice artistique de la série soit complètement focalisé sur la cohérence artistique de sa série. Un trop grand lien avec la production compromet selon lui la bonne continuité du travail artistique de l'auteur.

« Moi, j'ai tellement de soucis que parfois j'aimerais juste que la journée soit finie, qu'on n'ait pas dépensé plus d'argent et qu'on ait pas fait d'heures sup etc... L'auteur producteur qui est un peu plus à distance, ne vit pas intimement toutes ces difficultés, il voit juste les rushes. A priori il est plus compétent que moi pour les lire les rushes. Parce que si j'étais si compétent que ça pour écrire et si compétent que ça pour regarder des rushes, pourquoi serais-je producteur ? »

²⁸ ibid

Le rôle du producteur est ainsi de protéger la bonne continuité de la série mise en place à sa conception et d'être certain que le langage sériel développé reste le même sur tout le long de la conception du contenu. Ainsi, Angela Soupe²⁹, co-créatrice de la série *HP* (2019-...) explique que ses producteurs sont montés au créneau contre la chaîne OCS qui était inquiète du mélange de genre entre drame et comédie. C'était pourtant le ton de cette série qui se déroule dans un hôpital psychiatrique qui avait été conçu par les deux jeunes diplômées de la première promotion de la formation série à La Fémis. La production a réaffirmé leur volonté de créer la série dans le ton que les autrices avaient développé au départ.

Ce rôle de protection est grandement facilité pour Gilles de Verdières quand un travail en amont sur la proposition de l'auteur·ice a été fait de manière exhaustive. De même Emmanuel Daucé considère que son implication artistique est bien plus grande sur la production sérielle qu'en cinéma de par la durée beaucoup plus longue de la production. Il s'agit également pour le·la producteur·ice de livrer à la chaîne un produit finalisé le plus proche de celui qui a été vendu. Gilles de Verdières se félicite que la version finale de la première saison de *Mortel* (2019-...) soit extrêmement proche du document sur lequel ils ont vendus le projet à Netflix. Cela requiert une compréhension exhaustive des intentions de l'auteur·ice.

Audrey Fouché³⁰ explique que le modèle du producteur·ice français·e qui veut protéger les intentions de l'auteur·ice, peut être une excuse. Il s'agit pour elle d'un lieu de pouvoir, les retours de la chaîne, où le·la producteur·ice est à un lieu stratégique de la série en s'accaparant la direction littéraire. C'est un modèle selon lequel un·e auteur·ice n'est là que pour rendre un texte et que c'est à partir de ce moment-là que le producteur devient le visage de la série et garantit sa vision artistique.

Parfois le·la producteur·ice se retrouve face à la situation où le développement de la série s'éloigne de ce qui a été proposé au diffuseur au moment de la mise en production du projet de série. Ainsi, sur un projet sur lequel j'ai été assistante de production puis autrice, *Happiness* une web-série pensée pour Instagram, la direction d'écriture s'éloignait de ce que le producteur Baptiste Bertin comprenait des intentions du réalisateur avec lequel Arte avait signé. Tout en cherchant des solutions avec l'auteur principal et le réalisateur, le producteur a décidé, avec l'accord des auteurs en développement depuis déjà un an

²⁹ Entretien avec Angela Soupe

³⁰ Entretien avec Audrey Fouché

d'adjoindre deux autrices. Cette décision a permis d'insuffler un point de vue féminin dans la narration qui se plaçait au niveau d'une jeune fille de 17 ans.

Ainsi, le *showrunner* est un concept né aux Etats-Unis et intimement lié à un contexte culturel, économique et législatif qui permet aux séries américaines de s'écrire sous la houlette d'un·e auteur·ice qui gère également la production. Le système français est totalement différent et ne supporte pas forcément l'imposition forcée de ce modèle dans un contexte si éloigné de sa conception.

2. La tentation du volontarisme dans l'imposition univoque du showrunner·euse

Avoir un showrunner·euse à l'américaine sur une série n'est pas gage de sa qualité ou de l'assurance de voir cette série s'imposer sur le marché international. Sinon toutes les séries venant des Etats-Unis seraient des succès critiques d'audience. Le rapport Berger propose d'imposer de manière volontariste le modèle américain et de créer une véritable révolution des processus en imposant un showrunner·euse à la tête d'un atelier d'écriture structuré (ADES) calqué sur les *writer's room* américaines.

2.1. Quand la maîtrise de la production remet l'auteur·ice au centre

La pratique pour certains auteur·ice·s reconnu·e·s de produire ou coproduire leurs propres films est assez courante au cinéma. Sur la série c'est totalement nouveau en France. Des études de cas sur trois manières d'arriver à la production pour des auteur·ice·s permettent de comprendre pourquoi ces auteur·ice·s décident d'endosser ce rôle et de devenir auteur·ice·s-producteur·ice·s de leur propre série.

2.1.1. Eric Rochant, auteur-producteur du *Bureau des Légendes*

Le Bureau des Légendes est une série qui a été conçue de manière à créer de manière volontariste un processus de fabrication inspiré des ateliers d'écritures américains. Eric Rochant a donc été placé dans la position du showrunner.

Aux prémices du *Bureau des Légendes*, il y a une première série développée par Alex Berger et Eric Rochant sur les oligarques russes. Pour cette série, producteur et réalisateur

sont allés aux Etats-Unis afin de tester un atelier d'écriture dans les studios Steiner à New York où a été tournée la série *Damages* (2007-2011). Alex Berger et Éric Rochant se sont documentés sur les *Minimum Basic Requirement* de la WGA afin de comprendre comment ont été normés toutes les possibles situation d'écriture. C'est ainsi qu'Alex Berger explique qu'ils ont compris que pour produire 8 à 24 épisodes par an, il fallait une structure parfaitement organisée dans une hiérarchie absolue.

Alex Berger et Eric Rochant ont choisi d'imposer à tout prix un système étranger à la France. C'est ce que le producteur recommande d'ailleurs dans son rapport. Pour lui, seul un véritable changement des mentalités à marche forcée pourra faire en sorte de produire des séries de manière industrielle. Les débuts de cet atelier d'écriture structuré, inspiré du modèle américain ont été houleux. En effet, après avoir castés soixante auteur·ice·s et scénaristes, seuls dix ont été choisis. Deux ne sont pas restés plus de deux semaines car selon Alex Berger, ils phagocytèrent l'atelier d'écriture. Il a fallu expliquer à chacun les règles du jeu, il affirme avoir choisi principalement des gens issus du cinéma qui n'avaient pas déjà une mentalité formée par la manière dont on fait des séries en France. Ils ont mis en place deux hiérarchies :

- L'écriture est au centre « si ce n'est pas sur la page, ce n'est pas à l'image »,
- Eric Rochant est en haut de la hiérarchie et les auteurs seniors, auteurs d'épisodes et scénaristes collaborateurs doivent lui obéir dans un timing très rigoureux et avec humilité,

Alex Berger explique que ce volontarisme est passé par une extrême pédagogie à la fois du côté des intervenant·e·s qu'ils recrutaient et du côté de leurs partenaires dont Fédération leur coproducteur et Canal Plus. La chaîne était charmée par l'idée mais considérait que c'était impossible de mettre en place une telle machine. Le producteur du *Bureau des Légendes* (2015-2020) explique que si Canal Plus a acheté l'idée très rapidement, ils ont des doutes sur le processus à mettre en place. Pour lui, atteindre la qualité de cette série sans appliquer le modèle américain, est impossible. Ils décident donc de financer le développement sans le diffuseur et de s'allier avec Fédération Entertainment.

Avec l'arrivée de Netflix en France en 2014, la nécessaire adaptation du système français et la création d'un statut d'auteur·ice-producteur·ice est devenue primordiale selon le producteur. Ils ont donc décidé d'adapter cette hiérarchie du showrunning à l'exception culturelle française.

Alex Berger concède que ce succès est lié au talent et d'Eric Rochant, non seulement auteur mais aussi technicien. En effet, Eric Rochant a déjà sept films à son actif quand il lance le *Bureau des Légendes* dont plusieurs salués par la critique. Le réalisateur a ainsi la légitimité indispensable pour discuter avec les cinq réalisateurs qui ont été choisis pour réaliser la première saison. Alex Berger avoue que la mise en place de ce système fut dure et violente.

Toute l'organisation des studios du *Bureau des Légendes* (2015-2020) est pensée afin que la géographie des plateaux de tournage notifie à tous la hiérarchie entre l'écriture et la fabrication. Ainsi, au centre de la production se trouve la salle d'écriture, avec autour les plateaux de tournage, le montage et la production.

« On a englobé ce système pour que chaque réalisateur comprenne qu'il n'avait pas une virgule à rajouter, il était chorégraphe des écrits, que chaque membre de la production chaque chef de département, devait réagir par rapport au scénario et pas autre chose »

Ce volontarisme a fait ses preuves et *Le Bureau des Légendes* (2015-2020) est aujourd'hui une des séries françaises les plus acclamées. Le rapport Berger recommande d'ailleurs de suivre ce modèle et d'appliquer les méthodes américaines de showrunning au système français. Ce systématisme peut-il vraiment s'appliquer au modèle français ?

2.1.2. *Un Si Grand Soleil*, la prise de pouvoir d'Olivier Szulzynger

Olivier Szulzynger est décrit dans un article de Vanity Fair³¹ comme un « génie de l'organisation » et une « machine à raconter les histoires ». Deux qualités essentielles pour comprendre pourquoi celui qui se voit comme un scénariste « historiquement traditionnel » a réussi à mettre en place la formidable machine du feuilleton quotidien *Plus Belle la Vie* (2004-...) et à transformer l'essai depuis 2018 avec *Un Si Grand Soleil* dont il dirige l'écriture et dont il est le producteur.

Quand il est catapulté à la tête de la direction d'écriture de *Plus Belle la Vie*, Szulzynger est face à un épineux problème : comment écrit-on 260 épisodes de 20 minutes par an ? Le résoudre l'a poussé à s'intéresser à des questions de fabrication : combien de séquences peut-on tourner par jour, combien de jours de tournage, quel type de séquences etc... Il explique que sans en avoir jamais fait partie il était très intéressé par le processus

³¹ LE ROUX Philippe, « Comment les feuilletons télévisés français résistent à Netflix », *Vanity Fair*, 2019

d'écriture mis en place par Frédéric Krivine sur *PJ* (1997-2009). Avant lui, les séries françaises rarement feuilletonnantes s'écrivaient de manière solitaire. Pour Szulzynger, l'écriture collective donne « une intensité aux textes très forte ».

Quand il est arrivé sur *Plus Belle la Vie* (2004-...), l'atelier d'écriture mis en place ne fonctionnait pas, il fallait deux semaines pour écrire les 5 épisodes qui étaient diffusés au cours d'une semaine. Il réorganise l'atelier en s'inspirant de ce qu'il savait de l'organisation de l'écriture de fiction aux Etats-Unis. Sa principale action fut de rendre l'écriture collective afin que le moins d'auteurs possible écrivent dans leur coin. Son talent de directeur d'écriture permet ensuite de faire avancer cette énorme machine. Sophie Hiet, qui a fait partie de l'équipe d'écriture de *Plus Belle la Vie* à sa sortie de La Fémis entre 2006 et 2010 rapporte qu'elle ne se plaisait pas dans l'atelier arches et qu'Olivier Szulzynger lui a proposé de travailler plutôt sur les dialogués. Avoir intelligence de comprendre comment au mieux gérer les ressources humaines de son atelier d'écriture lui a sans doute permis de réussir à mener la quotidienne à succès aussi longtemps.

Jusqu'au moment où, en tant que directeur d'écriture, beaucoup de paramètres lui échappaient : il n'était par exemple pas consulté sur les castings. La frustration liée au fait qu'il n'était pas producteur est l'un des facteurs qui l'a poussé à partir de la série. En effet, pendant 10 ans de travail sur *Plus Belle la Vie* (2004-...), son contrat en tant que directeur d'écriture était renouvelé toutes les semaines.

« Ce qui veut dire très simplement, c'est que le jour où je m'embrouillais avec le producteur, il suffisait qu'il ne me fasse plus de contrat, et je ne travaillais plus sur le programme. Ça, c'est la vie de scénariste, vous pouvez avoir toute l'influence que vous voulez sur un programme, le jour où le producteur ne vous renouvelle pas votre contrat de scénariste, bah c'est fini. »

Pour avoir de l'influence véritable sur un programme, Olivier Szulzynger explique qu'il faut que sa place soit assurée. C'est pour ça qu'il a mis son salaire de développement en participation sur *Un si grand Soleil* (2018-...) et qu'il en est devenu le coproducteur minoritaire. Sur *Plus belle la Vie* (2004-...) il touche des royalties mais n'est pas propriétaire du programme.

Pour Olivier Szulzynger, être producteur c'est un vrai métier, il ne s'agit pas uniquement de gérer les relations avec la chaîne. Son producteur, Toma de Matteis, salarié des studios France Télévision valide les devis, choisi les réalisateurs, le casting en collaboration avec lui. S'il devait faire la fabrication du programme, le directeur de collection ne pourrait

pas écrire. Le piège pour lui à devenir producteur c'est de se laisser prendre par la production et de cesser d'écrire.

A l'époque où il dirigeait l'écriture de *Plus belle la Vie* (2004-...), Olivier Szulzynger allait peu sur le tournage. En tant que producteur d'*Un si grand Soleil* (2018-...) un de ses rôles est de discuter avec les comédiens, il visite le tournage deux fois par mois. Il ne s'occupe pas de réalisation mais discute avec le producteur artistique et le producteur exécutif. Le rapport de force est également différent dans les conflits avec les réalisateurs : après tout il s'agit de sa propre série.

Il défend son titre d'auteur-producteur de manière idéologique. Il faut selon lui que les auteur·ice·s soient associé·e·s au succès d'une série. Pour lui le moyen d'avoir un réel pouvoir juridique c'est d'avoir des parts de cette production. Les auteurs se mettent en risque en développement pendant longtemps des projets quasiment sans être payés et ne sont souvent pas récompensés à la hauteur de ce risque. Il incite ainsi les auteurs à prendre des parts dans les projets qu'ils développent. Ce qui est injuste selon lui, c'est que les auteurs qui écrivent les séries ne capitalisent pas sur un fond de soutien du CNC qui pourrait leur permettre de développer d'autres projets.

La position d'Olivier Szulzynger témoigne d'une rupture du pacte de confiance entre un·e scénariste et ses producteur·ice·s, avec la sensation, sans un intéressement conséquent au succès d'une série d'avoir été spolié. Ce choix d'être producteur·ice ôte également selon lui une pression sur les droits de diffusion qui sont les seuls moyens pour les auteur·ice·s de gagner de l'argent sur la vie des programmes.

C'est une question de rapport de force, quand on est arrivé à un moment d'une carrière de scénariste où le rapport de force avec le producteur penche dans la balance du scénariste. Ce luxe de rapport de force est également lié à une certaine reconnaissance professionnelle et financière. Olivier Szulzynger a pu développer *Un si grand Soleil* (2018-...) pendant deux ans sans se payer.

2.1.3. Le modèle scandinave d'Anne Landois

Anne Landois, showrunneuse des saisons 4, 5 et 6 d'*Engrenages* (2005-...) raconte son travail comme « un trait d'union entre tous les aspects créatifs de la série »³², elle est « la

³² CROISET Laure, « "Engrenages", autopsie d'un succès "made in France" », *Challenges*, 18 septembre 2017

petite souris qui se promène à chacun des postes »³³. A la fin de la saison 6 d'*Engrenages* (2005-...), elle a passé la main pour créer une société de production avec Vassili Clert, producteur d'*Engrenages* chez Son et Lumière qui a quitté cette production.

Ce modèle d'une scénariste, productrice artistique reconnue qui s'allie avec un producteur est semblable à celui privilégié par Eric Rochant.

Audrey Fouché, qui travaille avec Anne Landois à développer une série chez Sortilèges, la société de production de la showrunneuse d'*Engrenages* (2004-...) est très enthousiaste sur ce type de collaboration. En effet, elle a travaillé au Danemark avec Adam Price et Søren Sveistrup, respectivement les showrunner de *Borgen* (2010-2013) et de *The Killing* (2007-2012). Ces scénaristes reconnus dans leurs pays ont fondé une société de production, SAM avec Meta Louise Foldager Sørensen, productrice des films de Lars Von Trier. La répartition des rôles a charmé Audrey Fouché, qui explique que les deux showrunners lui ont confié le développement d'un de leur concept de série. Les showrunners n'ont pas le temps de développer eux-mêmes tous leurs concepts et parviennent, en déléguant l'écriture de certains projets à des auteurs à mener plusieurs projets de front.

Ce modèle est celui adopté par Anne Landois qui pilote l'écriture, alors que Vassili Clert est en charge des problématiques financières même si chacun a un droit de regard sur le rôle de l'autre.

Ces auteurs qui ont une valeur marchande sur leurs noms ont la possibilité de s'associer pour devenir eux-mêmes producteurs. Ainsi, Audrey Fouché développe une série avec Anne Landois, elles coécrivent les arches et c'est Anne Landois qui supervisera la direction artistique de la série.

Par le biais de sa société de production, Anne Landois est ainsi productrice de ses propres séries. L'association avec un producteur de série reconnu et les récompenses qu'elle a pu avoir pour son travail sur la série *Engrenages* (2005-...) lui donne un poids face aux diffuseurs.

Ces auteur·ice·s-producteur·ice·s sont devenus les producteur·ice·s financière·s de leur série afin d'en devenir pleinement les directeur·ice·s artistiques. La reconnaissance de leur talent par le milieu de l'audiovisuel et leur succès passés leur ont permis d'accéder à ce statut. Cependant, ces parcours ne sont pas forcément à la portée de jeunes auteur·ice·s.

³³ ibid

2.2. « *Fake it until you make it* », les écueils d'un rôle nouveau

Frédéric Garcia explique que sur *Mortel* (2019-...), il a créé son propre rôle au fur et à mesure de la première saison. Le jeune diplômé de la Fémis signe sa première série avec Netflix avant ses trente ans. Convaincu d'avoir les épaules pour tenir le rôle de *showrunner* sur sa propre série, il a créé petit à petit ses prérogatives, jusqu'à devenir véritablement le producteur artistique de sa série : « *fake it until you make it* »³⁴ explique-t-il. Cette posture fragilise toutefois les créateur·ice·s de séries qui restent dans le flou quant à leurs prérogatives.

2.2.1. Les dangers de la terminologie du *showrunning*

Emmanuel Daucé explique « ce terme de *showrunner* est tellement attrape-tout qu'il traite plein de fausses idées : il est dangereux. » En effet, décorrélé de toute la formation et des échelons qu'un jeune scénariste doit grimper aux Etats-Unis pour qu'un diffuseur lui fasse confiance avec sa propre série, le statut de *showrunner* ne repose plus sur rien. Ainsi, selon le producteur d'*Un Village Français* (2009-2017), des jeunes scénaristes vont vouloir devenir *showrunners* très rapidement sans avoir forcément les armes pour gérer l'énorme machine qu'est la série. Emmanuel Daucé, qui dirigeait la section écriture de série TV à La Fémis, jusqu'en 2019 expliquait en début d'année que ses étudiants n'étaient pas là pour sortir *showrunner·euse*. Il les incitait d'ailleurs à se méfier des producteurs qui, pour les attirer leur promettaient ce titre, impossible souvent à tenir dans les faits. Ce n'est qu'après des années de pratique, après avoir compris les dynamiques de production et de direction artistique d'une série que ces jeunes scénaristes pourraient aspirer à devenir *showrunners·euse·s*.

2.2.1.1. Des appellations diverses pour un poste flou

Si on peut décider de traduire le terme de *showrunner* par auteur·ice-producteur·ice, la multiplicité des crédits aux génériques des séries étonne. Ainsi on peut être « directeur·rice de collection », « producteur·ice artistique », « directeur·ice artistique »,

³⁴ « Fais semblant jusqu'à ce que ça devienne la réalité » entretien Frédéric Garcia

« directeur·ice littéraire ». Ces multiples crédits aux génériques sont symptomatiques du flou complet sur les différentes situations d'écriture sérielle en France. En effet, n'ayant aucune possibilité de formaliser grâce à une grille d'évaluation des responsabilités de chacun, les contours des rôles des auteur·ice·s principaux·ales des séries sont difficiles à cerner.

Pour Gilles de Verdières, tous les projets et tous les auteurs ne peuvent pas être auteur·ice·s-producteur·ice·s de leur série. Selon lui, beaucoup d'auteur·ice·s souhaitent avoir un regard sur la réalisation mais tous n'ont pas les compétences ou la qualité d'être le·la producteur·ice artistique d'une série. C'est une question de légitimité. C'est ainsi le·la producteur·ice qui décide au cas par cas quelle place laisser à un auteur·ice sur une série.

Ainsi, sur la série *Osmosis* (2019), Netflix souhaitait qu'Audrey Fouché soit showrunneuse de la série. Or, Aude Albano dans une interview donnée à un journaliste d'Allociné, ne semble pas donner le même son de cloche.

« C'est un travail très collaboratif. On est en France, on est trois producteurs, c'est très différent du fonctionnement à l'américaine »³⁵

Comme le résume Laurence Herszberg directrice de Séries Mania, la plateforme innove en apportant de nouveaux processus de décision, qui ne sont pas forcément au goût des producteurs.

« Dans un pays où le poids et le rôle artistique des producteurs sont importants dans les séries, Netflix est en train de changer beaucoup d'habitudes. Et, le groupe américain cherche plutôt à développer sa production interne »³⁶

Audrey Fouché a d'ailleurs quitté la production d'*Osmosis* après avoir construit les arches et développé les personnages. Pour elle, le *showrunning* est une question de pouvoir et c'est pour cela que certain·e·s producteur·ice·s ne sont pas vraiment favorables à laisser des auteur·ice·s prendre plus de place dans le processus de décision d'une série. Le·la producteur·ice contrôle en effet la chaîne de production et des décisions précieuses pour la direction artistique de la série : choix du casting, des chef·fe·s de poste, des décors etc...

Le pouvoir est ainsi dans les mains de celui ou celle qui décide qui sera en place de décideur : le·la producteur·ice ou le diffuseur choisissent qui du producteur·ice, de

³⁵ KERJEAN Hubert, « "On n'est pas dans Black Mirror" : on a visité le tournage d'Osmosis, la nouvelle série française de Netflix », *Allociné*, 8 novembre 2018

³⁶ ALCARAZ Marina, « Travailler avec Netflix, entre rêve et servitude » *Les Echos*, 28 mars 2019

l'auteur·ice ou du réalisateur·ice aura le *final cut*. En effet, si les compétences sont quantifiables, la légitimité n'est jamais une valeur ou une qualité en soi.

2.2.1.2. Devenir *showrunner* n'est pas une évolution naturelle dans la carrière d'un scénariste

Travailler avec un·e showrunner·euse pour Emmanuel Daucé c'est simplement mettre l'auteur·ice-scénariste au cœur du processus de création et de fabrication, de la même manière que dans le cinéma d'auteur en France, on met au cœur de la création et de la fabrication un·e auteur·ice-réalisateur·ice. Sauf que, au pays du premier film, il est possible de faire un film de cinéma en se fondant uniquement sur un désir, une série nécessite d'industrialiser une vision d'auteur·ice. Les mini-séries conçues comme un long film construit sur des dynamiques sérielles échappent à cette conception. Mais la nécessité de gérer tous les paramètres de fabrication d'une machine sérielle oblige les *showrunners* à déléguer. En effet, malgré des distinctions, les *showrunners* américains n'écrivent souvent que l'épisode pilote de la série. Ils construisent les arches et harmonisent mais leur métier principal n'est plus d'écrire.

Quand Emmanuel Daucé choisit de confier la direction artistique d'*Un Village Français* (2009-2017) à Frédéric Krivine et d'en faire son coproducteur, ce dernier a déjà écrit 24 épisodes de *PJ* (1997-2009). L'expérience du scénariste n'est plus à prouver. Ce dernier décide d'ailleurs de ne pas affronter le rôle d'auteur-réalisateur seul, mais de travailler avec Philippe Triboit, réalisateur de plusieurs épisodes d'*Avocats et associés* (1998-2010).

Pour Benjamin Dupas, ce n'est pas une évolution normale du métier de scénariste de devenir showrunner·euse, certains scénaristes n'ont pas envie selon lui de se devoir gérer les ressources humaines, les réunions de production et la grosse machine qu'est la série. Il n'y a pas d'idée de promotion pour lui dans le fait de passer du statut de scénariste à showrunner·euse.

2.2.1.3. Quelle légitimité pour les auteur·ice·s face aux réalisateur·ice·s

Les réalisateur·ice·s français·e·s n'ont pas l'habitude de travailler en collaboration avec un scénariste à partir du moment du tournage. Or dans le cadre du *showrunning*, il s'agit d'exprimer clairement que le·la scénariste a le dernier mot sur le tournage. Ainsi, Harold

Valentin³⁷, producteur de *Dix Pour Cent* (2015-2020) explique qu'il est impossible d'attirer des réalisateur·ice·s aussi renommé·e·s que Cédric Klapisch (qui a fait la direction artistique de la première saison du programme) si on lui dit qu'il devra obéir à un scénariste sans expérience de plateau. La culture française de l'auteur·ice-réalisateur·ice est tellement ancrée, que dans le cadre de la première saison de *Dix Pour Cent* (2015-2020), c'est le nom de Cédric Klapisch qui se trouvait en haut de l'affiche et non pas celui de Fanny Herrero, pourtant directrice de collection de la série mais moins connue à l'époque.

Sur la série *Vampires* (2020-...) Emmanuel Daucé³⁸ raconte que les réalisateur·ice·s de cinéma qui avaient été recruté·e·s pour réaliser les épisodes de la série ne comprenaient philosophiquement pas la manière dont le showrunner Benjamin Dupas souhaitait travailler. Il y a un vrai fossé culturel dans la manière de voir le métier de réalisateur·ice, soit en tant qu'auteur·ice, soit en tant que technicien·ne.

Dans un premier temps, pour mon Travail de Fin d'Études, je souhaitais co-écrire la série *A Flot* avec un·e scénariste et confier cette commande à un·e réalisateur·ice qui mettrait en image le scénario. Malheureusement, je n'ai pas réussi à mettre en place cette division des tâches. C'est Médéric de Watteville, co-auteur du projet qui a réalisé cet épisode pilote. En effet, pour pouvoir avancer dans la constitution d'une équipe et faire face au mode de fonctionnement de l'école, il fallait attacher très rapidement un·e réalisateur·ice. Les commissions de l'école ne se débloquent qu'avec l'arrivée d'un·e réalisateur·ice. Tout se centralise autour de cette personne. Ce qui est logique dans une école pensée dans un cadre cinématographique mettant le·la réalisateur·ice au centre du processus.

La temporalité très serrée dans laquelle nous évoluons m'a ainsi poussée à choisir Médéric comme réalisateur. Ce choix m'a permis d'avancer plus sereinement sur la production et permettait de poursuivre un échange fructueux que nous avions mis en place lors de l'écriture.

Il est donc dangereux d'utiliser ce terme de *showrunner* pour tous les projets dans la mesure où garder le flou sur les prérogatives de chacun est l'assurance de créer des frictions sur le processus de décision de la série. Le principe de la position de *showrunner* étant de fluidifier les échanges dans un but d'industrialisation et d'établir clairement la personne en charge du *final cut*,

³⁷ Entretien avec Harold Valentin

³⁸ Entretien avec Emmanuel Daucé

2.2.2. Jeux d'échelles : comment faire entrer le *showrunning* à l'américaine dans les cadres restreints de la dynamique artisanale française ?

Le concept de *showrunner* est fondamentalement lié au cadre de son émergence soit le système américain du *copyright* et sur du *final cut* appartenant au producteur·ice de l'œuvre. En France, sur une œuvre audiovisuelle le *final cut* appartient à la fois au réalisateur·ice et au producteur·ice. Simon Rey, agent de Benjamin Dupas, créateur de la série *Vampires* (2020-...) et de Vladimir de Fontenay, réalisateur des deux premiers épisodes de la saison 1 explique qu'au montage, un différend opposait le *showrunner* et le producteur au réalisateur. Ce dernier souhaitait envoyer l'épisode à Netflix tel quel et refusait les modifications alors que Benjamin Dupas souhaitait travailler à nouveau dessus : il était sûr que ce montage n'allait pas être validé par le diffuseur. L'épisode a été envoyé tel quel et effectivement, Netflix a demandé un remontage. Dans cette situation, c'était Benjamin Dupas qui, ayant une idée très claire de ce qu'il avait vendu à la chaîne savait comment résoudre les problèmes de montage. Cependant, il n'a pas pu dans ce cas précis imposer sa volonté.

Frédéric Garcia, lui, considère que le *showrunner*·euse devrait reprendre le montage après la V1 proposée par le·la réalisateur·ice de la même manière qu'il réécrit les V1 d'épisodes proposées par ses scénaristes, mais dans le contexte français, c'est délicat à imposer.

« Avec l'arrivée du rôle de *showrunner* dans un paysage audiovisuel français qui n'a pas évolué notamment vis-à-vis du rapport entre la mise en scène et la production ou de la production et des diffuseurs, c'est comme si tu rajoutais une donnée dans un système qui n'était pas capable de l'intégrer. »

Cette nouvelle donnée, soit de mettre un auteur·ice au cœur de la fabrication d'une série n'est pas évidente dans le contexte français. Imposer à tout prix l'idée d'un *showrunning* à l'américaine sous la forme d'une production artistique, comme le préconise le rapport Berger n'est pas forcément la meilleure façon, à court terme de résoudre l'équation afin d'industrialiser les séries.

2.3. *Les conditions d'émergence d'une production artistique*

Changer les manières de travailler en France pour mettre un·e auteur·ice en tant que producteur·ice artistique d'une série, nécessite, tant qu'il n'y aura pas une refonte totale du mode de fonctionnement de l'audiovisuel, de réunir trois paramètres.

2.3.1. Un·e auteur·ice et des compétences

Pour Gilles de Verdières, la première condition pour mettre en place une collaboration avec un·e auteur·ice en tant que showrunner c'est que cet·te auteur·ice ait des compétences pour mener à bien cette partie du métier. Il est « assez rare » selon lui que des auteur·ice·s aient la légitimité de pouvoir, comme l'a fait Eric Rochant, s'adresser à la fois à des auteur·ice·s et à des réalisateur·ice·s. Ainsi Eric Rochant – réalisateur dont les films étaient à Cannes – affichait une position de légitimité suffisante pour outrepasser le cadre culturel et légal français qui place le·la réalisateur·ice au-dessus du ou de la scénariste.

Gilles de Verdières explique que Frédéric Garcia, par son expérience de production, connaît et maîtrise les problématiques de production. Il a déjà refusé ce poste de producteur·ice·s artistique qui n'étaient pas capable selon lui de l'assumer parce qu'ils n'en avaient pas les compétences. Ces problématiques de production sont intimement liées à des questions d'écriture. Dans un devis, si une coupe budgétaire doit être faite, il faut pouvoir comprendre que par exemple si on garde trois décors supplémentaires, il faut enlever trois rôles.

Pour Emmanuel Daucé, le *showrunner* doit pouvoir remplacer au pied levé un·e réalisateur·ice qui, pour une raison ou une autre, doit partir du plateau. Ces compétences dépassent ainsi celles du scénariste.

Les compétences, en plus de bien savoir écrire, sont nombreuses. Il faut pouvoir gérer une équipe de scénaristes au cœur de l'atelier d'écriture, mais aussi d'entreprendre des discussions avec des chefs de département : chef opérateur·ice, premier·ère assistant·e, scripte, monteur·euse etc...

Le·la showrunner·euse fait aussi des ressources humaines. Frédéric Garcia explique sur *Mortel*, il peut décider de cesser la collaboration avec un monteur car il recrute les équipes. Il en parle avec la production, mais le dernier mot lui revient. Il s'agit ainsi d'avoir une finesse de compréhension des rapports de force au sein d'une équipe. Frédéric

Garcia explique aimer les ambiances de production et de prépa : il reste proche de l'équipe. Cette configuration est facilitée par la possibilité dans les locaux de Mandarin de profiter de grands bureaux pour la préparation non loin des salles où s'écrivent les textes. Il s'agit pour le·la showrunner·euse de comprendre le métier de chaque personne sur la fabrication et de pouvoir ainsi en superviser chaque aspect. Frédéric Garcia a travaillé en amont sur la série *Mortel* (2019-...) sur une charte graphique de la série. Ce travail préparatoire lui a permis de discuter avec les réalisateurs de ce qu'il avait en tête. Cette discussion a porté autant sur les décors, que les focales et le casting.

Harold Valentin explique que cette articulation entre les métiers de scénariste, réalisateur·ice et producteur·ice ne peut se détacher d'une réflexion au cas par cas sur les capacités d'un individu de concentrer ces trois métiers.

« Je pense qu'il faut arrêter de faire des constructions à la française très théoriques et essayer de construire le showrunning à partir des talents de chacun et en veillant à ce que quoiqu'il arrive il y ait une passation des pouvoirs. Le producteur est là pour arbitrer, en cas de conflits, parce qu'il y a toujours des conflits sur une série. »

Pour Pierre Ziemniak « l'envie de faire des bonnes séries relève à la fois de l'artistique et du managérial ». Il cite Marie Guihmineau, la productrice artistique de *Section de Recherche* (2006-...) : « Les showrunners doivent combiner une fonction de directeur de collection-supervision de l'écriture, un poste de directeur artistique et un contrôle de l'argent, clé du monde de la production ».

Il est ainsi indispensable pour un·e scénariste qui veut devenir auteur·ice-producteur·ice de comprendre les rouages de la fabrication d'un film presque aussi bien que son producteur et d'avoir la légitimité face à un·e réalisateur·ice de discuter de la direction artistique de la série.

2.3.2. L'acceptation d'une démarche par toute une équipe

La démarche de placer un·e auteur·ice dans la position de showrunner·euse ne peut se faire que si elle est acceptée par tous les intervenant·e·s de la série. Le·la réalisateur·ice doit être totalement à l'aise avec l'idée de partager la décision avec un showrunner·euse. Le reste de l'équipe doit également être au courant et à l'aise avec cette hiérarchie. Gilles de Verdières expose cette condition fondamentale :

« Au final, un réalisateur, s'il veut mettre du bleu il mettra du bleu. Imaginons que le *showrunner* lui demande de mettre du rouge, c'est uniquement si le réalisateur pense que la vision globale du *showrunner* est positive et qu'il a raison de demander du rouge que ça se passera bien. C'est important : on n'impose pas un *showrunner* à un réalisateur qui ne le veut pas. »

Frédéric Garcia explique que sur *Mortel* (2019-...) les collaborations avec le réalisateur des trois premiers épisodes de la première saison et avec le réalisateur des trois suivants ont été très différentes. Au début, même à la production, on ne l'appelait pas *showrunner*. Par la suite, face à Simon Astier qui a réalisé la deuxième partie de la saison et qui fut lui-même *showrunner* de *Hero Corp* (2010-2013) ça a été différent. Astier comprenait ce rôle de *showrunner* en disant à Garcia : « c'est ta série ».

Frédéric Garcia avait peur que sur le plateau les comédien·ne·s, des ados, soient perdu·e·s quant à qui poser des questions. Ces inquiétudes se sont vite évaporées. Très naturellement, les comédien·ne·s se sont tournés vers le scénariste quand ils avaient des questions relatives au passé des personnages. Quant aux questions concernant leur technique de jeu, ils avaient le réflexe d'en parler avec le réalisateur. Il avoue que les équipes ont pu avoir plus de mal à s'adapter, cependant, ils savent quelles sont à chacun leurs prérogatives.

Cette légitimité à acquérir est essentielle afin de faire en sorte d'éviter les conflits et les questions d'égo une fois que la machine de production est lancée.

Sur la production d'A Flot, toutes les décisions de préparation ont été prises en concertation entre Médéric et moi. Nous avons mené les castings des rôles principaux ensemble et discuté des décors. Pendant les répétitions, des questions des comédiennes sur les détails du scénario et des dialogues naissaient des discussions que nous menions à deux. La répartition des rôles était logique. Il était le réalisateur et donc au front sur toutes les questions de découpage et de jeu. J'étais directrice de production et j'étais concernée par toutes les questions financières et logistique. Mais nous travaillions tous les deux avec une grande transparence, le scénario nous réunissant. Le choix de couper certaines séquences trop chères ou chronophages ont fait l'objet d'une concertation, en binôme.

2.3.3. L'impérieuse nécessité du temps de préparation

La dernière condition permettant le showrunning dans le contexte français est le temps à la préparation, du côté des réalisateur·ice·s et du côté du ou de la showrunner·euse.

Pour les réalisateur·ice·s, si ils·elles arrivent trop tardivement en préparation, ils·elles n'ont pas le temps de s'imprégner de la vision du scénariste. La précipitation vers le tournage peut être un facteur d'incompréhension qui mettrait en péril la cohérence artistique de la série.

Le·la showrunner·euse doit également avoir le temps, non seulement d'écrire et de diriger les auteur·ice·s, mais également d'être présent auprès des chef·fe·s de poste pendant la conception de la direction artistique de la série.

Gilles de Verdières explique :

« Le mécanisme du showrunning ce n'est pas l'inspection des travaux finis. Il faut que ce soit quelqu'un qui ait le temps de réfléchir et de faire une vraie proposition, une direction artistique, proposer au différents chefs de postes du tournage, pas que la mise en scène, une orientation artistique. »

Sur une série, tout se passe en même temps, le début du tournage commence alors que l'écriture n'est pas encore complètement terminée. Le temps, le showrunner le trouve soit en travaillant d'arrache-pied comme Frédéric Garcia qui explique ne pas avoir fait de pause en deux ans de production de *Mortel* (2019-...) ou en réussissant à déléguer une partie des compétences d'écriture et de fabrication.

Pour exister dans le modèle français, le·la showrunner·euse doit satisfaire ces trois conditions sans lesquelles imposer un showrunning risquerait de mettre en péril la cohérence artistique de la série. Est-ce qu'imposer ce modèle à tout prix dans la manière de produire des séries est un des moyens d'écrire mieux les séries dans le contexte culturel et juridique français ?

Le temps de préparation est clé dans la recherche de fluidification des échanges entre scénariste et réalisateur - or nous en manquons cruellement sur mon TFE -. Sur les séries Netflix, les réalisateur·ice·s arrivent 4 mois avant le tournage et n'ont pas forcément le temps de se fondre dans la vision d'un·e auteur·ice et d'entamer un travail collectif. Travailler avec un des co-auteurs de la série à la réalisation me permettait d'être certaine que la direction artistique de la série ne serait pas dévoyée. Cependant elle empêchait toute possibilité de se projeter dans une potentielle industrialisation. Il aurait été impossible de continuer à écrire sereinement la suite de la saison tout en lançant la

préparation du tournage. Nous n'avons d'ailleurs poursuivi l'écriture de la série à deux que bien après la fin de la post-production.

Il est ainsi très compliqué de répliquer le modèle américain et de le forcer à rentrer dans le système français. C'est même parfois dangereux et fragilisant pour les auteur·ice·s et cela n'aboutit pas à de meilleures séries dans la mesure où l'auteur·ice se bat contre ses collaborateur·ice·s.

3. Mieux écrire et produire les séries : créer un modèle propre au paradigme français

Calquer le modèle américain à l'identique peut paraître dangereux. Les auteur·ice·s de séries français·e·s, de par les balbutiements des ateliers d'écriture et la jeunesse du renouveau de la fiction en France n'ont pas forcément les armes pour s'imposer. Afin de faire entendre leur voix, en attendant un changement plus profond des mentalités avec des auteur·ice·s plus jeunes et rompus à cet exercice, les auteur·ice·s peuvent trouver des nouvelles manières d'écrire des séries, à la française.

3.1. Industrialiser un point de vue d'auteur·ice

3.1.1. Un nouveau paradigme qui pousse vers des saisons plus courtes

Est-il encore question d'industrialiser les séries françaises au sens d'aller vers une multiplicité de saisons et d'épisodes ? Le marché français et les diffuseurs ne se tournent pas vers des séries de 24x52' comme les saisons des séries des *networks* aux Etats-Unis. Les projets des douze diplômés de la formation *Serial Eyes* qui forme de scénaristes européens ont en moyenne 7,5 épisodes par saison. Olivier Wotling confirme cette tendance à l'international, Arte achète de nombreuses séries scandinaves et les formats sont de plus en plus lancés sur du 6x52'. Selon lui, on n'arrive pas à garder les spectateurs sur 8 ou 10 épisodes.

De même, les derniers projets lancés par Netflix en France ne s'aventurent pas sur plus de six épisodes, même sur des formats de comédie comme sur *Family Business*

Pour Gilles de Verdières, qui a une connaissance du *soap* et des quotidiennes, tous les projets ne se prêtent pas à une industrialisation en terme de durée de programme. Il explique que tous les producteur·ice·s et tous les auteur·ice·s n'ont pas forcément envie de travailler sur un « rythme d'abattage industriel ».

Le marché international et surtout les plateformes ne se tournent plus vers ces longues séries car il y a un vrai changement dans la manière de consommer les contenus à l'heure de la *Peak TV*.

Netflix a introduit en 2019 une option dans son lecteur qui permet de regarder les contenus en accéléré. Cette option a induit une levée de boucliers bien compréhensible chez de nombreux réalisateur·ice·s, toutefois elle suit une lassitude des consommateurs pour des séries dont les intrigues ont fini par tourner en boucle. Comme le résume un article de *Vice* : « quand *Grey's Anatomy* vous a donné 16 saisons et vous essayez simplement de rattraper avec qui Meredith peut bien sortir en ce moment, mettez-la en vitesse 1,5 »³⁹.

Pascal Breton de Fédération explique que cette fracture est avant tout générationnelle : « Il y a la génération Soprano âgée aujourd'hui de 40 à 60 ans, qui ne se sent pas concernée, et la génération plateforme de diffusion et YouTube, plus adepte de ce type de consommation ».⁴⁰

Les habitudes de télévisions ne sont plus celles qui ont fait advenir les séries comme *Breaking Bad*, *Les Sopranos*, *The Wire*, *Mad Men* etc... Elles changent aussi bien devant que derrière l'écran, les séries précédemment nommées ayant toutes été incarnées (pour leurs personnages principaux) et écrites par des hommes blancs, si bien que le journaliste *Brett Martin*, a pu intituler son essai sur le troisième âge d'or des séries *Des Hommes tourmentés*. Les séries d'aujourd'hui sont plus courtes, plus diversifiées en terme de genre, de représentations, d'orientation sexuelle etc... elles représentent ceux·celles qui les regardent.

Netflix change les habitudes de consommation et contrairement aux médias traditionnels essaie d'attirer un public plus jeune, ceux qui seront les quarantenaires de demain. La durée de leurs séries témoigne qu'il ne faut plus désormais faire des saisons longues, mais surtout des saisons régulières. Et c'est là où la France peut véritablement progresser, la saisonnalité. Ce facteur de l'industrialisation ne peut cependant pas passer par l'imposition du modèle cinématographique et auteuriste français.

3.1.2. *Eviter de reproduire la « politique des auteurs » sur les séries : remettre l'écriture au centre d'un collectif*

³⁹ MAKALINTAL Bettina, « Watching TV at 2x Speed Is a Great Idea, Actually » *Vice*, 29 octobre 2019

⁴⁰ BOUAZIZ Franck et LEVRAULT Olivier, « «Speed watching»: des séries à grande vitesse », *Libération*, 26 décembre 2016

La « politique des auteurs » consiste à mettre l'auteur·ice-réalisateur·ice au-dessus de tous les autres intervenants du film. Ce mouvement de la critique française lancé par les Cahiers du Cinéma dans les années 50 a façonné jusqu'aux méthodes de fabrication d'un film. Il a créé une dynamique d'auteurisme et a contribué à faire en sorte de réduire l'impact artistique d'un collectif sur un projet.

Ecrire des séries en France au XXI^e siècle pourrait comme le préconise le rapport Berger s'engouffrer dans cette voix. C'est d'ailleurs ce qu'on a pu observer sur des séries d'auteurs comme *Ad Vitam* de Thomas Cailley, *Hippocrate* de Thomas Lilti ou encore *Les Sauvages* de Rebecca Zlotowski qui se placent à la fois au scénario et la réalisation dans la droite ligne de la tradition du cinéma français.

3.1.3. Un auteur·ice-producteur·ice au cœur d'une équipe

3.1.3.1. Pouvoir transmettre une vision et déléguer

Le cinéma promeut des auteur·ice-s-réalisateur·ice-s dans un cadre qui les met au cœur de la production. L'un des écueils du modèle du showrunner appliqué à la France serait d'investir n'importe quel auteur·ice quelles que soit ses compétences à la tête d'une série. Selon Emmanuel Daucé, il existe une différence fondamentale en terme d'échelle entre la série et le cinéma.

« Je pense qu'un réalisateur de cinéma d'auteur est capable de faire un film en imposant sa vision même s'il l'impose par la force, même s'il n'est pas capable de la transmettre verbalement : il l'impose. Sur une série ça ne va pas être le cas, c'est trop gros. Il y a trop d'argent, ça dure trop longtemps. Surtout si on fait plusieurs saisons. »⁴¹

Si concentrer la décision dans les mains d'un garant de la vision de la série est indispensable pour produire des séries qui mettent en avant un point de vue fort, il n'est pas souhaitable que cet·te auteur·ice soit seul·e à bord ou trop inexpérimenté et incapable de transmettre sa vision à une équipe. Répliquer le cinéma d'auteur·ice français à la série française est l'assurance de ne pas réussir à l'industrialiser. C'est pourquoi la prochaine saison d'*Hippocrate* ne sera diffusée que deux ans après la diffusion de la première saison. Thomas Lilti enchaîne les deux saisons en étant à la fois l'auteur principal et le réalisateur de tous les épisodes et a donc logiquement besoin de plus de temps d'écriture.

⁴¹ Entretien avec Emmanuel Daucé

La cohérence de la série en est néanmoins assurée et la réussite critique d'*Hippocrate* contribue à la reconnaissance des capacités de direction de l'ancien médecin.

De même, *Ad Vitam* n'aura jamais pu industrialiser son processus et revenir avec une seconde saison, son principal auteur Thomas Cailley étant retourné sur l'écriture et la réalisation d'un film de cinéma.

Chercher à reproduire ce modèle est l'assurance d'empêcher une collaboration respectueuse entre écriture, production et mise en scène.

3.1.3.2. Promouvoir une collaboration respectueuse

Pourtant, certains modes de production de séries se font dans un climat de collaboration respectueux. Ainsi, sur la production *Skam*, David Hourrègue et Niels Rahou⁴², respectivement réalisateur et directeur d'écriture de la série discutent beaucoup ensemble. La réécriture des séquences est l'affaire de Niels Rahou et gérer le plateau est celle de David Hourrègue. Le premier est invité à discuter des versions de montage et le second est l'un des premiers lecteurs des versions dialoguées.

Ce mode collaboratif où scénariste et réalisateur·ice restent maître·sse·s dans leur domaine de compétence reste très différent du modèle américain. En témoigne la rigueur présidentielle - pour reprendre la métaphore de Philipps - de Matthew Weiner (Mad Men), sur le tournage de sa nouvelle série : Frédéric Garcia raconte que face aux propositions de trois lettres par l'accessoiriste, MW a demandé l'une des enveloppes, avec le timbre d'une autre. Preuve que dans le showrunning à l'américaine, le diable n'est pas dans le détail. Le pouvoir du showrunner·euse américain·e se retrouve dans chacune des décisions de tournage, jusqu'aux accessoires.

Sur *HP*, les deux créatrices de la série ont-elles-mêmes contacté Emilie Noblet, réalisatrice de la série afin de discuter de ses choix tout en faisant confiance à son humour. C'est elles qui l'avait choisi après tout. Angela Soupe, la co-créatrice explique que la production a eu « un réflexe de série française » et qu'ils ont coupé les liens entre la réalisation et l'écriture. La réalisatrice et les deux co-créatrices ont ainsi discuté du projet de manière informelle et ont commencé à tisser les bases d'une collaboration. Emilie Noblet leur a ainsi demandé d'être présentes sur quelques scènes complexes afin d'être sûre que ce qu'elle réalisait allait dans le sens de l'écriture.

⁴² Entretien avec Niels Rahou

Angela Soupe et Sarah Santamaria-Mertens ont négocié dès leur contrat de droits d’auteur d’avoir accès aux rushes de la série. Cela leur permet de contrôler la direction artistique de la série, à distance et de manière respectueuse pour le travail de la réalisatrice et de ne pas être surprises au moment du montage. Les deux créatrices ont pu, outre la validation du casting inscrite dans leurs contrat, grâce aux liens qu’elles ont tissés avec la réalisatrice valider les costumes, les décors et être présente au moment du mixage et de l’étalonnage. Pour Angela Soupe, cette collaboration a été possible parce que la production leur a laissé choisir la réalisatrice :

« Ça a pu se faire parce qu’il y avait un facteur humain, une vraie entente et parce que la production nous a laissé le *final cut* sur le choix du réalisateur. Ils ne nous ont pas imposé un réalisateur, donc c’était plus facile pour nous de lâcher prise à partir du moment où on avait choisi le réalisateur. D’être dans cette sorte d’entre deux où on gardait un œil sur notre bébé sans être des vrais showrunners. »

Cette collaboration entre écriture et réalisation se fait plutôt sur des projets où les auteurs sont jeunes et sur des séries pour un public plus jeune. *Skam* sur France TV Slash et *HP* sur OCS. C’est ainsi le collectif qui permet d’industrialiser un point de vue d’auteur·ice.

3.1.3.3.« Industrialiser un point de vue d’auteur »

Les heures de durée de la série permettent de proposer une vision qui sonde l’âme humaine grâce à l’ampleur de compréhension des personnages. Cette complexité dans la construction des protagonistes est l’une des voies permettant de rejoindre le panthéon des fictions qui ont marqué l’imaginaire des dernières années. Cependant créer ces œuvres complexes et universelles ne peut se concevoir sans la mise en place d’une œuvre véritablement collective. C’est une vision, soutenue par un collectif et cela de manière beaucoup plus sensible qu’au cinéma de par la longueur du programme. Emmanuel Daucé l’explique de manière concrète :

« D’une certaine manière, un showrunner, c’est appliquer le cinéma d’auteur français à la série avec une différence : c’est qu’il s’agit - si on fait une vraie série, c’est-à-dire pas une mini série – « d’industrialiser », osons le terme, un point de vue d’auteur. David Chase disait quand il faisait les Sopranos, que la difficulté sur une série, c’était de garantir la continuité du style de la série, c’est ça la fonction du showrunner. »

Garantir la continuité de style oui, sans toutefois mettre de côté le caractère fondamentalement collectif de la construction d'un univers récurrent.

L'état d'esprit dans lequel Frédéric Garcia envisage la collaboration avec ses auteur·ice·s semble être une bonne manière de réfléchir à comment introduire une dimension collective au travail d'écriture. Il explique s'être entouré de collaborateur·ice·s capables de questionner certaines de ses idées et avec lesquels il peut se convaincre des directions dans lesquelles il souhaite emmener sa série. Des co-scénaristes dont il respecte l'avis et qui sont assez différents de lui pour emmener la narration dans des endroits nouveaux. Il explique qu'il s'agit de savoir écouter et de se projeter dans les avis des autres :

« Je dis toujours que je suis ultra sûr de mes opinions, mais que j'attends qu'une seule chose c'est qu'on m'en fasse changer, et ça marche de la même manière à l'écriture. »

Il s'agit également de faire confiance à ses collaborateur·ice·s jusque dans l'écriture. Frédéric Garcia n'écrit pas les premières versions des épisodes, de même que les *showrunners* américains n'écrivent que le premier et le dernier épisode de chaque saison, ce qui leur permet de s'intéresser aux problématiques de production ou de choisir les costumes comme Matthew Weiner sur *Mad Men* (2007-2015).⁴³ Ainsi, Frédéric Garcia explique que le jour de mon entretien avec lui, pris par la préparation du tournage il n'a pas écrit une seule ligne alors que son métier premier est d'être scénariste.

La collaboration à l'écriture d'une série se fait aussi avec la production. Le caractère collectif du travail sur mon projet de fin d'étude, le pilote de série *A Flot*, nous a permis avec Médéric de Watteville, non seulement d'écrire mieux mais également d'anticiper les contraintes du tournage en amont étant donné que je réfléchissais déjà aux problématiques de fabrication. La série nécessite d'écrire et de produire en même temps pour réduire les coûts induit par la production d'un format aussi long. Emmanuel Daucé explique qu'ils ont rentabilisé les décors d'*Un Village Français* (2009-2017) grâce à la construction d'une école qui devenait sous l'occupation une kommandantur :

« Lorsqu'on avait dépensé beaucoup d'argent sur certaines séquences, on écrivait des saisons, voir des demi saisons entières dans l'école. Là où c'est vraiment intéressant, c'est d'avoir des discussions économique-artistiques avec un auteur-coproduiteur. Il ne faut pas d'abord écrire et après produire, il faut faire tout en même temps, tout le temps. »

⁴³ SILBERT Nathalie, « Les showrunners, inventeurs en série » 3 avril 2019, *Les Echos*

Il n'y a pas d'école-kommandantur sur *A Flot*, mais les cabines prennent une importance grandissante au fur et à mesure de la saison 1 et nous écrivons en réfléchissant à la possibilité de concentrer certains épisodes dans des décors uniques afin d'avoir la possibilité financière de tourner des épisodes à l'extérieur du paquebot, en suivant les personnages principaux dans leurs différentes escales. Ecrire en sachant ce que coûte une phrase de scénario est primordial dans la série où l'économie de moyen est au service de la narration. Certains des épisodes de séries les plus connus, tournés en huis-clos, les *bottle episodes*, sont dictés par des choix de production et sont parfois l'occasion pour les scénaristes de dégainer leurs talents de dialoguistes. Ainsi, l'épisode 8 de la saison 2 de *Community* (2009-2014) se joue en huis-clos dans une salle avec les personnages principaux de la série. L'un des personnages, Annie refuse de laisser quiconque quitter la pièce tant qu'elle n'a pas retrouvé son stylo. L'épisode est intéressant dans la mesure où plusieurs personnages sont conscient d'être dans un *bottle episode* et confère à cet exercice de style une dimension méta-audiovisuelle.

Dans le cadre d'*Un Village Français*, Frédéric Krivine a accès au devis en tant que coproducteur, il sait combien coûtent les éléments de fabrication des lignes qu'il écrit.

3.1.4. Le rôle central du ou de la coordinateur·rice d'écriture

Sur une série, le caractère collectif de l'écriture peut et doit être renforcé par un rôle central : le·la coordinateur·ice d'écriture. Le·la coordinateur·ice d'écriture est présent·e dans l'atelier d'écriture avec les auteur·ice·s et prend en note tout ce qu'il se passe dans les discussions avec les auteurs. Dans le cas du *Bureau des Légendes* (2015-2020), le coordinateur d'écriture prend également en note tous les rendez-vous avec la chaîne afin d'éviter tout malentendu et de suivre l'évolution des retours. Alex Berger explique ce rôle :

« Le coordinateur d'écriture dans une room, c'est à la fois le scribe, le donneur de devoirs, le documentariste, la gestion du temps, des rendus, de la fluidité, la mémoire absolue d'une room, c'est le coordinateur d'écriture. Il a fallu que l'on forme aussi des gens pour que rien ne soit oublié, et que rien ne soit attribué de manière fautive à quelqu'un. »

Ce rôle essentiel de scribe permet d'éviter les guerres de paternité sur les arches et les épisodes entre les auteur·ice·s. Faute de régulation par le droit ou un syndicat, ce suivi sans faille de l'écriture peut réguler les apports de chacun.

C'est le rôle que j'ai pris au départ sur la production de la série *Happiness*, produite par La Onda Production et Arte. Prendre en note de manière précise chacune des réunions avec la chaîne et avec les auteur·ice·s permet d'avoir un suivi des échanges, précieux pour les auteur·ice·s et pour la bonne marche du projet. Il est primordial en saison 1 lorsque la série cherche encore son langage.

3.1.5. Une nouvelle génération biberonnée au collectif

La nouvelle génération d'auteur·ice·s a grandi avec internet. Je mentionnais Megavideo en préambule de ce mémoire, il s'agit d'un paradigme totalement différent. Internet est le média de la collaboration. Que ce soit par l'anonymat, les licences *creative common* (licence libre de droit) ou la culture *meme* (humour qui consiste à détourner des images), reprendre et partager est fondamental dans cette pensée culturelle.

Les tendances actuelles poussent encore à cette dimension collaborative et à l'effacement de la position centrale de l'auteur. Ainsi, la production massive de vidéos par les adolescents sur Tik Tok par exemple crée un phénomène de challenge. Des vidéos qu'il faut reproduire, non pas dans une dynamique de plagiat mais plutôt de collaboration à une culture collective multi-facette.

Il est indispensable en cas de conflits ouverts que quelqu'un ait le *Final Cut*, mais une véritable culture du collectif pousse à trouver des solutions au-delà des conflits. Ainsi, le seul conflit que nous ayons eu avec Médéric sur le pilote d'*A Flot* concernait le truchage du premier plan du film où nous avons incrusté le logo du bateau, le Cuesta Estasia. Ce désaccord en terme d'esthétique s'est conclu en changeant de truqueur. Le truchage nous a alors convaincu tous les deux.

Trouver des compromis plutôt que d'aller au conflit, avec dans la position du conciliateur·ice, le·la producteur·ice.

3.2. Mieux écrire, c'est mieux valoriser la place du scénariste

3.2.1. Mieux rémunérer le travail d'écriture

La valorisation progressive de la place du scénariste passe par l'augmentation proportionnelle des budgets d'écriture des séries. L'arrivée de Netflix en France a modifié

profondément cet équilibre car la firme américaine paye cher les talents et a fait monter les prix.

La manière dont sont pensés les *step deal* empêche un véritable intéressement du scénariste qui n'est pas vraiment attaché à la réussite de sa série. Le principe de la commande pousse les scénaristes à multiplier les projets et donc à moins investir certaines séries. Intéresser les scénaristes aux projets est un moyen pour le-la producteur·ice de s'assurer de son implication dans ce projet. Ainsi, Emmanuel Daucé explique qu'avoir Frédéric Krivine en tant que co-producteur sur *Un Village Français* était bénéfique pour lui, il s'agissait de faire en sorte que l'auteur de *PJ* trouve son compte dans cette collaboration.

Par ailleurs, 48,6% de la rémunération du scénariste sur un projet est versé lors de la remise de la continuité dialoguées⁴⁴. Cette étape de travail est cruciale dans la construction d'un scénario, cependant, dans une série le plus gros du travail de scénario est effectué au moment de la construction des arches et de l'élaboration des parcours des personnages.

Emmanuel Daucé explique qu'il négocie les contrats d'auteur·ice·s avant même d'aller voir les diffuseurs de manière à faire en sorte de mieux rémunérer les auteur·ice·s dans la phase de développement. Ainsi, si le diffuseur veut renégocier le coût de l'écriture, c'est impossible car les contrats sont déjà verrouillés. Le producteur de Tetra Media pousse donc la balance du rapport de force du côté des auteur·ice·s. Il les protège et renforce leur légitimité.

Le rapport Berger recommande de clarifier l'ensemble du système de rémunération des scénaristes français et d'advenir à des accords interprofessionnels de manière à faire respecter des minimums de rémunération par échéance d'écriture et par poste.

En revanche, le rapport Berger recommande de s'inspirer des Etats-Unis dans le cadre des *package fees* des agents américains qui sont également producteurs des films et séries. Les auteur·ice·s américain·e·s par le biais de la WGA se sont insurgés contre ces pratiques en 2019, considérant que les négociations en pâtissaient, car les agents se retrouvaient dans des situations de conflits d'intérêt. Simon Rey, lui pense que c'est justement l'arrivée des grosses agences américaines sur les marchés européens qui va modifier la manière de rémunérer les auteur·ice·s. En effet, la stratégie de ces agences ne se conçoit pas en terme de territoire mais sur un niveau plus global. Ainsi Ladj Ly,

⁴⁴ LES ÉTUDES DU CNC, L'écriture des films et séries en France, CNC-SACD, Paris, 2019

réalisateur des *Misérables*, représentant de la France aux Oscars en 2019 n'a pas d'agent français, seulement un agent américain. Les pratiques contractuelles américaines pourraient alors infuser le marché français et institutionnaliser le processus à l'américaine.

3.2.2. Les différents types de contrats

Comment asseoir l'influence d'un·e auteur·ice sur un programme ? Il y a différents types de contrats qui peuvent permettre à l'auteur·ice d'outrepasser sa fonction primaire de scénariste. Ainsi, un contrat de coordinateur d'écriture pourra donner le pouvoir d'engager des auteur·ice·s et d'organiser l'écriture. Un contrat de directeur·ice d'écriture ou de collection permet de diriger l'écriture. Un poste de directeur·ice ou de producteur·ice artistique donne la possibilité d'intervenir sur les castings, les décors, les costumes... Il s'agit d'avoir un salaire d'intermittent mensualisé. Pour Olivier Szulzynger, le principal problème de ces contrats est le même que pour les commandes des scénaristes : à n'importe quel moment ce contrat, souvent signé pour un mois ou à la semaine peut ne pas être renouvelé. Pour lui, afin d'avoir de l'influence totalement sur un programme, il faut en être propriétaire.

Sans en être propriétaire, les contrats peuvent statuer le droit de regard de certains scénaristes sur des points clés de la direction artistique de la série. Ainsi sur *HP* (2019-...) Angela Soupe et Sarah Santamaria-Mertens avaient négocié d'avoir un droit de regard sur le choix de la réalisatrice et de recevoir les rushes tous les soirs. Cependant, même dans la configuration où les contrats donnent un droit de regard sur le choix du réalisateur·ice, des frictions peuvent avoir lieu. Olivier Wotling rapporte une dissension sur le casting sur la série *Dérappages* (2019) entre le réalisateur, Ziad Doueiri et le scénariste Pierre Lemaitre après que ce dernier eut validé le réalisateur. Selon Olivier Wotling, ces discussions ne devraient pas avoir lieu : le choix du réalisateur·ice cautionne l'adhésion sans réserve à un univers esthétique. Ziad Doueri explique que son choix s'est porté sur Eric Cantona contrairement à la volonté de Pierre Lemaitre, à partir de ce moment là, la collaboration entre les deux hommes est devenue « incompatible ».⁴⁵

Simon Rey, agent chez FilmTalent explique qu'il négocie des clauses de sortie sur chacun des contrats des auteurs·ice·s qu'il représente. D'ailleurs, selon lui, ce n'est pas forcément

⁴⁵ DUNAND Jérémie, « Dérappages (Netflix) : Eric Cantona a failli ne pas jouer dans la série », Allociné, 19 mai 2020

une bonne idée pour un projet ou pour un auteur de s'y accrocher coûte que coûte. Si la collaboration se passe mal, il est préférable pour le projet et pour l'auteur·ice de négocier la fin de celle-ci.

Le différend entre Pierre Lemaitre et Ziad Doueiri compromet le tournage d'une seconde saison de l'adaptation du roman *Cadres Noirs*, comme l'explique le réalisateur :

« J'ai dû dire à Arte et aux producteurs que je ne ferais pas la série sans Cantona et Pierre n'a donc plus voulu être impliqué dans le projet. Très poliment et très diplomatiquement, je dois le dire, il s'est retiré. Et c'est l'une des raisons pour laquelle il n'y aura malheureusement pas de saison 2 »⁴⁶

Les contrats sont pour l'instant le seul moyen pour les auteur·ice·s de poser par écrit leurs prérogatives en l'absence d'une régulation par la Guilde des Scénaristes. Selon Simon Rey, agent chez Film Talent, la Guilde n'a pas forcément la force de frappe pour créer une régulation à la manière de la WGA. Ces contrats créent des précédents qui peuvent inspirer de jeunes auteur·ice·s. Un compagnonnage entre les scénaristes pourrait permettre de normaliser ces pratiques par le biais des négociations avec les agents afin d'asseoir l'autorité du scénariste.

3.2.3. Un volontarisme des politiques culturelles

Le grand plan série lancé en 2019 au festival Série Mania veut combler le retard pris par la France dans les séries internationales de qualité, avant tout en redonnant du poids au métier de scénariste. C'est ainsi que Frédérique Bredin ne cache pas les ambitions internationales de la fiction française :

"La place des auteurs dans le processus créatif n'est pas suffisante. L'idée, c'est qu'ils aient plus de moyens pour leur ambition créative. Par ailleurs qu'ils soient mieux reconnus et notamment qu'ils soient mieux rémunérés, dès le départ, quand ils travaillent, alors même qu'il n'est pas sûr que leur oeuvre soit diffusée. C'est vraiment la clé de la réussite pour avoir des séries qui ont cette marque de qualité à l'international."

Pour soutenir le rayonnement international de la production sérielle, l'action du CNC vise les jeunes créateur·ice·s de nouveaux formats par plusieurs modules de soutien :

- Étendre le bonus de 25% réservé normalement aux premières saisons des séries de 52 minutes pour des formats plus courts entre 20 et 52 minutes

⁴⁶ Ibid

- Favoriser la production d'une saison par an pour correspondre aux pratiques à l'international en étendant le bonus de 25% aux deuxièmes saisons des séries de 20 à 52 minutes avant la diffusion de la première saison
- Afin d'inciter à l'internationalisation dès le plan de financement de la série, les œuvres ayant un préfinancement à l'étranger peuvent avoir accès à un bonus

Ces dispositifs favorisent l'émergence de nouveaux acteurs dans la mesure où les séries de 26 minutes sont celles qui permettent aux jeunes scénaristes d'être à la tête de leurs séries. L'engagement d'OCS pour ces formats a par exemple permis à *HP* (2019-...), *Irresponsable* (2016-2019) ou *Les Grands* (2016-...) d'émerger, ces séries sont les premières réalisations de jeunes scénaristes, parfois tout juste sortis d'école comme Frédéric Rosset ou Angela Soupe et Sarah Santamaria-Mertens.

3.3. *La formation et une dynamique de compagnonnage indispensable*

Le rapport Berger souligne l'importance de la formation des scénaristes français·e·s. Pour Alex Berger, les scénaristes, principalement formés à La Fémis et au CEEA ne sont pas encore rodés aux mécaniques sérielles.

Selon Simon Rey agent chez Film Talent, il y a en télévision 10 scénaristes stars dont tous les producteurs s'arrachent les projets et des centaines de scénaristes moins performants. Il existe très peu d'entre-deux. Il y a ainsi des questionnements profonds quant à la formation et au compagnonnage entre les scénaristes. Benjamin Dupas considère comme fondamental de s'entourer, c'est pour ça qu'il a créé le « SAS », un collectif de scénaristes qui se réunit une semaine sur deux depuis 2008 et dont seule l'épidémie de coronavirus a pu empêcher les retrouvailles.

Audrey Fouché, scénariste d'*Osmosis* témoigne de la difficulté pour elle de rediriger les jeunes scénaristes vers des ateliers d'écriture qui pourraient leur permettre d'apprendre au contact d'autres scénaristes. Pour elle, cette formation c'est justement l'échelon qui manque dans la construction des séries en France :

« Les *writing rooms* ont du mal à se mettre en place, il y en a très peu, c'est vrai que moi j'ai beaucoup de jeunes scénaristes qui me disent « j'aimerais bien intégrer une équipe d'écriture », mais en fait il y a assez peu de séries qui fonctionnent vraiment comme ça, et qui pourraient leur permettre de mettre le pied à l'étrier et d'avoir ce cercle vertueux, de gens qui commencent à se former et qui en forment d'autres. Et aux USA c'est ce qui est assez super, c'est que par exemple Tom Fontana a formé plein de gens qui ont ensuite créé leur propre série, c'est un peu une sorte d'université, les gens font leurs classes comme ça. »

Simon Rey, agent chez FilmTalent se bat actuellement pour l'obligation des ateliers d'écriture de prendre un junior qui pourrait être inclu dans les discussions narratives. Olivier Wotling, directeur de la fiction d'Arte s'engage également dans cette direction : il a noué un partenariat avec le Conservatoire Européen d'Ecriture Audiovisuelle (le CEEA) pour placer des diplômés dans les ateliers d'écriture des séries coproduites par Arte. À son désarroi, ces partenariats n'ont pas été forcément des plus fructueux. Les ateliers d'écriture n'ayant pas intégré les jeunes scénaristes. La faute peut-être à des formations qui n'apprennent pas l'écriture en groupe dans des ateliers comme le pointe Alex Berger dans son rapport.

Frédéric Garcia, créateur de la série *Mortel* se bat, lui pour avoir à ses côtés tout le long de la production sa co-scénariste Fanny Talmone rencontrée sur les bancs de la Fémis. Elle est son premier lieutenant et le représente pendant le montage du premier bloc d'épisodes alors que lui est sur le tournage. Ce poste est rémunéré, mais il a fallu le faire comprendre à la production. Il déplore le fait que ce poste plus englobant que le simple rôle de scénariste ne soit pas reconnu en France. Il n'y a pas de moyen pour sa co-scénariste de valoriser le travail de suivi et de coordination qu'elle a fait à ses côtés qui sort des simples fonctions de scénariste.

Olivier Szulzynger s'est posé la question sur les fictions quotidiennes qu'il a dirigé sur la meilleure manière de former ses scénaristes et de les faire intégrer un groupe. Pour les auteurs des dialogues, il leur fait passer des essais. En revanche, il admet qu'il est très difficile de tester des auteur·ice·s sur leur capacité à créer des nœuds narratifs efficaces. La formation est conçue d'abord autour du désir de l'auteur·ice·s d'intégrer un atelier d'écriture, l'auteur·ice vient d'abord en observation. Si l'observation se déroule bien, ils·elles deviennent auteur·ice·s juniors, pour aider les auteur·ice·s seniors à travailler. Au bout d'un an, si l'intégration se passe bien, ils·elles deviennent titulaire. Quand *Plus belle la Vie* (2004-...) n'a plus été la seule quotidienne en France, concurrencée par *Un si grand Soleil* (2018-...) et *Demain nous appartient* (2017-...) cela a créé un appel d'air pour de nouveaux scénaristes. Aujourd'hui prêt de 80 scénaristes débutants ou confirmés travaillent sur les trois quotidiennes en France. Olivier Szulzynger fait également tourner le poste de directeur de collection afin de créer un « turn-over » et de former de nouveaux talents.

La formation est indispensable pour mettre en place un système où les auteur·ice·s ont la légitimité de discuter autant avec les réalisateur·ice·s, les comédien·ne·s et les technicien·ne·s.

Cette formation passe autant par l'échange de compétences que par sensibiliser les auteur·ice·s aux problématiques de production. La Fémis par exemple permet très rarement aux étudiant·e·s dans le parcours série télévisées de discuter avec les étudiant·e·s producteur·ice·s, ou de formations en commun qui pourrait permettre aux deux sections d'échanger. C'est particulièrement dommage dans une école où de très nombreux départements sont réunis de ne pouvoir sensibiliser des scénaristes aux questions de mise à l'image.

CONCLUSION

Le modèle du *showrunner* peut difficilement être pensé hors du système culturel dans lequel il est né. Le répliquer à l'identique par une politique volontariste dans un système français est dangereux pour la qualité des projets entraînant à court terme des dissensions qui pénalisent la qualité des séries.

Nonobstant, le système audiovisuel français a tout intérêt à remettre les auteur·ice·s au cœur de la création dans un esprit de collaboration plutôt que dans l'imposition d'une vision univoque. L'industrialisation et la visibilité des programmes français à l'étranger ne passe pas forcément par la multiplication du nombre d'épisodes par saison. Faire rayonner la création française se pense plutôt via la mise en place d'un système où la cohérence d'une série est assurée tout en laissant la possibilité financière et temporelle à ses auteur·ice·s d'écrire la saison suivante.

Des auteur·ice·s peuvent déjà prendre la place d'auteur·ice-producteur·ice sur leur série. Mais pour que ce poste soit effectif et efficace, il est indispensable que ce professionnel ait des compétences essentielles de management et de production, qu'il soit reconnu légitime par toute l'équipe et qu'il ait le temps de transmettre sa vision à tout·e·s les intervenant·e·s sur l'œuvre.

Le rapport Berger pointe de manière très juste les manquements du système français et propose d'imposer le *showrunner* à tout un système. Il faut espérer qu'à long terme les auteur·ice·s français·e·s pourront s'imposer à la manière des Etats-Unis. À court terme il semble indispensable de s'appuyer sur des dynamiques de collaboration et de repenser le système français d'écriture des séries comme une véritable œuvre collective. Recréer des dynamiques d'auteurisme dans les séries françaises est un frein à leur saisonnalité.

C'est au producteur·ice d'aider à créer ce rapport de force. En France, le·la producteur·ice a le pouvoir de remettre l'auteur·ice au cœur de la série tout en favorisant l'industrialisation d'un point de vue. Alex Berger ou Emmanuel Daucé ont créé un système qui mettait l'écriture au cœur du processus de production. L'un en répliquant le modèle du *showrunner*, l'autre en associant un auteur et un réalisateur à la production de la série. C'est ainsi le·la producteur·ice qui est garant·e du bon fonctionnement de la machine série mais également l'intégrateur·ice et protecteur·ice de la vision d'un·e auteur·ice.

À court terme, mieux écrire c'est également augmenter la part de rémunération des auteur·ice·s dans les budgets, valoriser leur intéressement aux recettes futures de ce dernier et favoriser leur formation. La revalorisation de l'écriture est indispensable pour créer des générations d'auteur·ice·s capables de tenir des séries d'envergures internationales.

Ce travail de réflexion sur la meilleure manière d'écrire des séries, me pousse à réfléchir à nouveau sur l'organisation du travail de développement sur *A Flot*. En espérant que nous pourrions développer notre projet aussi loin que possible, l'expérience de réalisation de Médéric de Watteville et mon expérience de production créent un duo pertinent afin de s'impliquer dans la direction artistique de la série sans toutefois être à la réalisation. Par ailleurs, ajouter les compétences d'un·e réalisateur·ice de comédie plus confirmé dans la balance peut jouer sur la réussite finale du projet en nous laissant plus de temps dans l'écriture et dans la direction artistique de la série.

L'écueil principal pour la série française serait de répliquer dans l'écriture récurrente le modèle du cinéma indépendant centré autour d'un·e auteur·ice·roi. Au contraire, il faut réfléchir l'auteur·ice au cœur d'un projet tout en favorisant la collaboration. Ces nouvelles méthodes de réflexions de la création collective ouvrent de nouvelles manières de faire advenir la créativité en groupe. Elles favorisent le travail en groupe tout en attirant des créateur·ice·s jeunes qui permettent un renouvellement des imaginaires.

Remerciements

Je remercie tous ceux·elles qui ont généreusement accepté de s’entretenir avec moi pour m’avoir partagé leurs expériences et leurs réflexions.

Frédéric Garcia, Emmanuel Daucé, Benjamin Dupas, Simon Rey, Sophie Hiet, Katia Rais, Olivier Wotling Olivier Szulzynger, Niels Rahou, Audrey Fouché, Angela Soupe, Gilles de Verdières, Victor Rodenbach, Harold Valentin.

Et ceux·elles avec lesquel·le·s je n’ai pas pu m’entretenir faute de temps : Camille de Castelnau, Véra Petelkian et Véronique Bouffard.

Merci à mes colocataires et amies qui ont accepté d’écouter parler d’écriture de série pendant une année : Pauline Guillier, Maëlle Tardivel et Marie Rosselet-Ruiz.

Ce mémoire n’aurait pas été le même sans le regard affuté d’Anjely Rais.

Merci également à Esther Pot, la troupe de Cyberrance.

Merci à La Onda Team : Thibaud Ader, Baptiste Bertin et Marie François.

Merci à mes camarades de confinement, Médéric de Watteville, Anna Hinglais, Lisa Sallustio et Kate Laporte.

De chaleureux remerciements à La Fémis et à son personnel, toujours à l’écoute malgré nos hasardeuses maladresses d’étudiants, avec une pensée toute particulière pour Tania Press, Christine Ghazarian, Charlotte Lainé, Barbara Turquier, Anne Legonidec, Nathalie Coste-Cerdan, Stéphanie Pouech.

Pensées pour mes camarades de production 2020, Simon Bleuzé, Dorothée Levesque, Jean Bapstite Savary, Marine Schappely et Tristan Vaslot.

Bibliographie

Ouvrages

- ZIEMMIK Pierre, *Exception Française, de Vidocq au Bureau des Légendes, 60 ans de séries*, Vendémiaire, 2017, 213 p.
- FAVARD Florent, *Ecrire une série TV, la promesse d'un dénouement*, Presse Universitaire François Rabelais, 2019, 286 p
- ROCHANT Eric, *Naissance d'un showrunner français ou l'art de produire des séries TV*, Association des amis de l'Ecole de Paris 2017
- BERGER Alex, *Une nouvelle organisation de la fiction sérielle en France*, CNC, 2019

Etudes

- LES ÉTUDES DU CNC, *L'écriture des films et séries en France*, CNC-SACD, Paris, 2019

Vidéos

- The role of Non-Writing Showrunner*, Produced By, PGA, 2017
- What it means to be a Showrunner*, Produced By, PGA, 2016

Articles

- ALCARAZ Marina, « Travailler avec Netflix, entre rêve et servitude » *Les Echos*, 28 mars 2019
- BOUAZIZ Franck et LEVRAULT Olivier, « «Speed watching»: des séries à grande vitesse », *Libération*, 26 décembre 2016
- CHOPPIN Damien « Netflix va lancer 20 nouveaux programmes produits en France en 2020 », *Business Insider*, 15 janvier 2020
- CROISSET Laure, « "Engrenages", autopsie d'un succès "made in France" », *Challenges*, 18 septembre 2017
- DUNAND Jérémie, « Dérapages (Netflix) : Eric Cantona a failli ne pas jouer dans la série », *Allociné*, 19 mai 2020
- JARRY Marjolaine, « La Fabrique d'un « Village Français » par Frédéric Krivine », *Le Nouvel Obs*, 18 novembre 2015
- KERJEAN Hubert, « "On n'est pas dans Black Mirror" : on a visité le tournage d'Osmosis, la nouvelle série française de Netflix », *Allociné*, 8 novembre 2018
- LE ROUX Philippe, « Comment les feuilletons télévisés français résistent à Netflix », *Vanity Fair*, 26 août 2019
- MAKALINTAL Bettina, « Watching TV at 2x Speed Is a Great Idea, Actually » *Vice*, 29 octobre 2019
- SILBERT Nathalie, « Les showrunners, inventeurs en série » *Les Echos*, 3 avril 2019
- SULLEYMAN Aatif, « Netflix's biggest competition is sleep, says ceo Reed Hastings », *The Independent*, 19 avril 2017
- TRUFFAUT François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Les Cahiers du Cinéma*, 1954

Annexe

Liste des entretiens :

Alex BERGER

Benjamin DUPAS

Emmanuel DAUCÉ

Audrey FOUCHÉ

Frédéric GARCIA

Sophie HIET

Niels RAHOU

Katia RAIS

Simon REY

Victor RODENBACH

Angela SOUPE

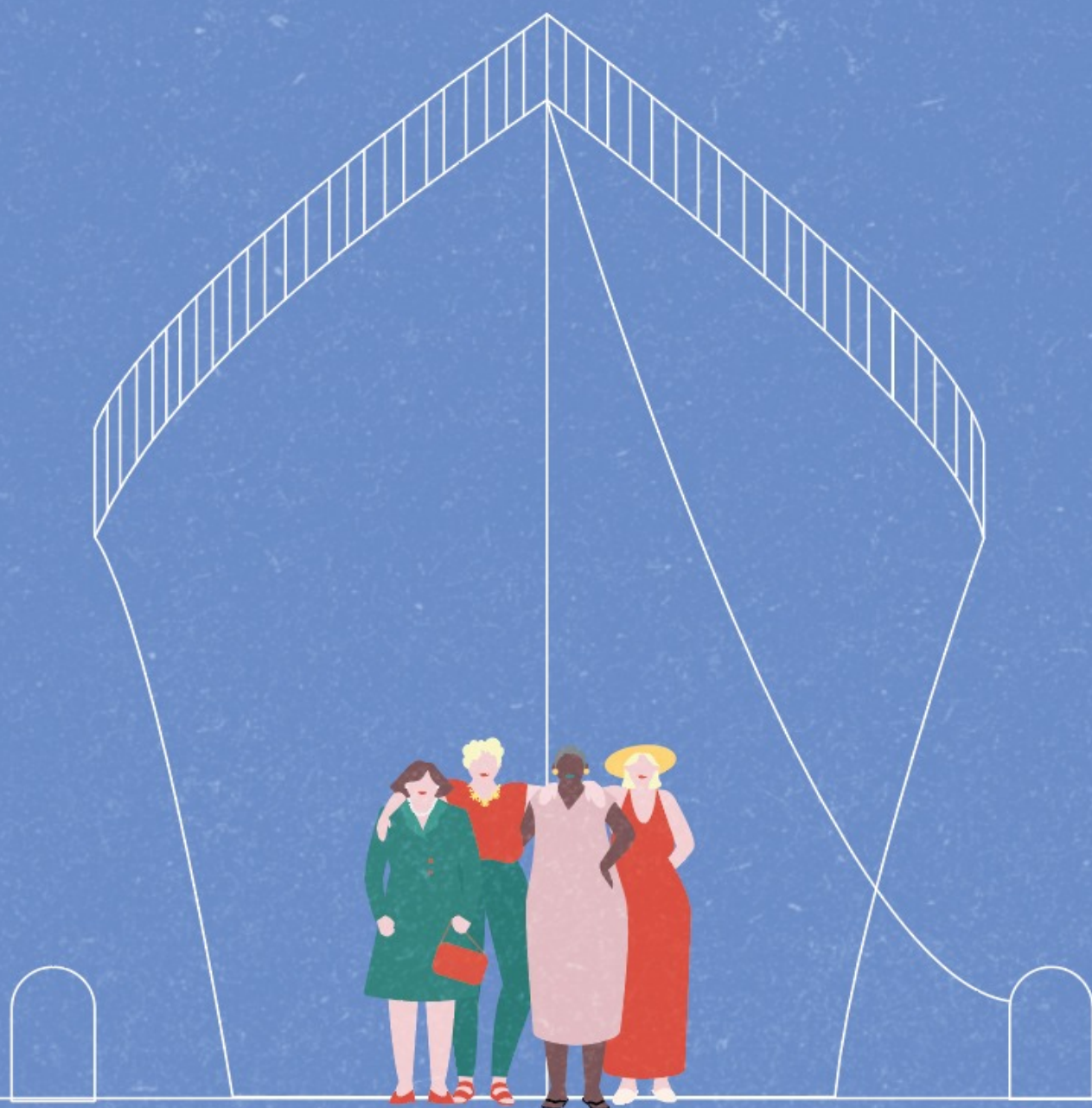
Olivier SZULZYNGER

Harold VALENTIN

Gilles de VERDIÈRES

Olivier WOTLING

Plus rien ne les attend sur terre,
alors elle prennent la mer !



A FLOT

Une série de
Louise Silverio et Médéric de Watteville

À FLOT

Les Golden Girls s'incrument dans La Croisière s'amuse

Projet de série 8x20'

Genre

Comédie, groupe, vieillesse, acceptation de soi

Pitch

Michèle embarque à bord de l'immense paquebot de croisière Cuesta Estasia. Mais ce n'est pas pour montrer ses fesses au bord de la piscine !

Michèle n'a qu'une idée en tête : ramener sur terre Martine, son amie d'enfance qui refuse de débarquer. Femme bourgeoise pétrie des valeurs d'un siècle révolu, elle découvre avec stupeur la nouvelle vie de son amie.

Concept

À Flot est une comédie nautique qui suit le quotidien de quatre seniores sur un paquebot de croisière.

Elles ont raté la révolution féministe, elles se sont mariées jeunes et ont élevé de beaux enfants. Alors qu'elles atteignent l'âge où enfin elles pensaient avoir le droit à un peu de bon temps, elles comprennent qu'elles sont devenues le rebut de la société qui ne leur propose qu'un rôle de grand-mère solitaire.

Plus rien ne les attend sur terre alors elles prennent la mer !

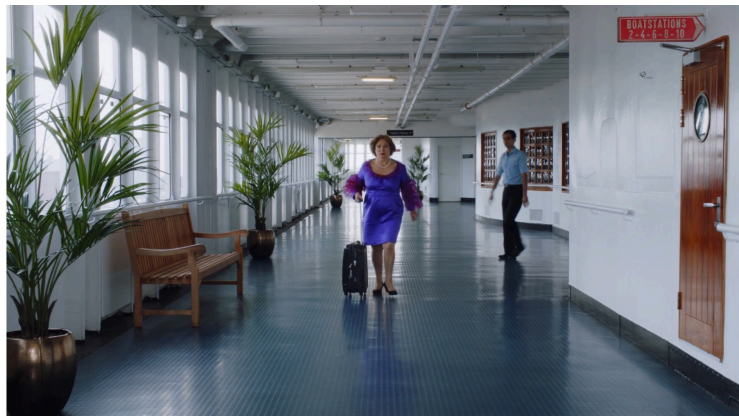
À Flot donne voix à des femmes de plus de soixante dix ans qui décident de vivre leur retraite comme elles l'entendent. Dans une ferveur adolescente, elles profitent de ce non-lieu qu'est le paquebot pour renouer avec qui elles sont et trouver, enfin, leur indépendance.

Pilote

Un test du premier épisode d'*À Flot* a été développé dans le cadre d'un exercice de fin d'étude à La Fémis. Il s'agit d'un projet étudiant produit dans une économie de court-métrage. Nous avons réalisé ce pilote dans l'idée d'expérimenter la direction artistique et le ton de la série.

Lien du pilote : <https://vimeo.com/393938726>

Mot de passe : Rotterdam



PERSONNAGES

Michèle - 72 ans

Michèle a toute sa vie tenu le rôle qu'on attendait d'elle : une fille aimante, une femme dévouée et une mère attentionnée. Tout s'est effondré à la mort de son mari qu'elle continue à aduler trois ans plus tard.

Droite, forte, Michèle ne baisse jamais sa garde. Elle a le sens de la formule et la langue bien pendue, ce qui donne une femme aux convictions surannées avec une verve excellente pour les exprimer. Tout le monde en prend pour son grade. Elle n'accepte pas de perdre la face, même si les désillusions de la vie l'ont fait s'assouplir petit à petit. En résulte aujourd'hui un cocktail détonnant de principes et de je m'en foutisme.

Michèle a accepté de monter sur un paquebot qui représente tout ce qu'elle déteste pour remplir la mission que lui a donné la famille de Martine. Et quelle mission ! Il lui faut convaincre son amie d'enfance avec laquelle elle faisait les quatre cent coups aux scouts, de revenir dans son pavillon de banlieue.

Martine - 72 ans

Amie d'enfance de Michèle, elles se sont un peu éloignées au fil des années. Quittée par son mari après 35 ans de mariage pour une femme de 20 ans sa cadette, Martine a fait un gros bras d'honneur à toutes ses valeurs et a posé ses valises sur le Cuesta Estasia pour ne plus en descendre. Depuis qu'elle va de croisière en croisière elle a adopté un style affriolant composé de robes bariolées qui ressemblent plus à des costumes de cabaret qu'à des tenues de soirées mondaines.

Martine est habituée à obtenir ce qu'elle veut. Dans le cas contraire, elle s'avère une manipulatrice hors pair pour parvenir à ses fins. Persuadée de se venger de son mari et des hommes en général en enchaînant les conquêtes, elle cherche en réalité à se rassurer elle-même.

Ses enfants essayent tant bien que mal de la faire revenir dans la vie réelle, mais Martine fait la sourde oreille depuis maintenant deux ans et ne descend les voir qu'à de rares occasions (mariages principalement puisqu'on y passe de meilleures soirées qu'aux baptêmes).

Yvonne - 74 ans

Yvonne est la seule qui n'a pas de famille qui l'attend à terre. Elle s'est recréé un clan à bord du bateau avec Martine et Annie. Elle voit d'un mauvais oeil tout ce qui pourrait briser ce bel équilibre, surtout Michèle.

Yvonne est paranoïaque. Sa mère, débordée, avait l'habitude de l'enfermer dans un placard pour la faire taire. Trois fois mariée à des militaires et trois fois veuves, elle est persuadée que des soupçons pèsent sur elle quant aux circonstances de la mort de ses ex-maris et refuse de mettre un pied à terre. Ses pensions de veuve de guerre lui permettent de mener un train de vie luxueux.

Yvonne ne parle jamais d'elle et de sa vie intime, ce qui ne fait qu'augmenter les soupçons de ceux qui connaissent les grandes lignes de son passé.

Annie - 62 ans

Annie a pris sa vie en main le jour où elle a rencontré Yvonne sur une croisière. C'est là qu'elle a décidé de quitter son mari qui la trompait depuis des années. Depuis, elle passe sa retraite de professeure des écoles sur ce paquebot. Proche de ses sous, elle se laisse volontiers inviter par Yvonne.

Couvée par ses parents durant son enfance et restée pendant très longtemps dans l'ombre d'un mari omnipotent, elle peut paraître enfantine et crédule. Pour autant sa curiosité naturelle la pousse à expérimenter de nouvelles choses. Elle est influencée par sa petite-fille avec qui elle correspond beaucoup, et a par là des comportements très paradoxaux. Elle est persuadée d'être une écolo engagée alors qu'elle est sur un gros bateau qui pollue, elle veut faire un régime végétarien mais confond laitage et gluten, elle parle à tout le monde de son crossfit mais en réalité va barboter dans le jacuzzi, etc.

Martin - 25 ans

Esprit curieux et très éveillé, Martin a du mal à fixer son attention. Il a toujours travaillé pour financer son logement et sa vie d'étudiant. Fatigué de livrer des plats pour Deliveroo, il a sauté sur l'occasion de travailler sur ce bateau après un désistement. Charmé par la vie sur le paquebot, il a décidé de prendre une année sabbatique pour faire la saison entière.

Martin est plutôt malin et plein de bonne volonté, mais il est clairement plus doué pour les activités cérébrales que manuelles. Avec les filles, Martin se révèle un peu handicapé alors même qu'il jouit d'un certain succès. Son côté un peu gauche et pas toujours à l'aise socialement le rend très touchant. Heureusement que Martine est là pour lui glisser quelques conseils de drague !

Marie - 40 ans

Marie est la fille de Michèle. Elle tient de sa mère un caractère bien trempé. Marie sait ce qu'elle veut et n'hésite pas à jouer de ses atouts pour parvenir à ses fins. Adeptes du « quand on veut on peut », elle est sûre de ses forces mais a développé peu d'empathie. Elle n'aime pas les gens « perdus » ni ceux qui procrastinent ou se plaignent, même s'il lui arrive elle-même d'avoir la plainte facile dans certaines situations. Elle ne supporte pas de perdre le contrôle et s'emploie à ce que ça n'arrive pas. Elle a fait de longues études en médecine pour devenir chirurgienne.

C'est elle qui tient les rênes dans la famille. Ce rôle s'est amplifié à la mort de son père et le rapport de force avec Michèle s'est inversé. Elle l'infantilise mais espère tout de même que sa mère retrouve un peu de bonheur et de légèreté.

Marc, speaker officiel du bateau - 54 ans

Tout le monde l'entend mais personne ne le voit. Marc est le speaker du Cuesta Estasia depuis 17 ans, et depuis le temps il ne sait plus trop pourquoi ni comment il en est arrivé là. Il continue pourtant de faire son travail, mais sans trop y croire désormais. Il n'y a pas grand chose d'autre qui l'attend sur terre, alors il a choisi de rester ici. Marc peut passer du rire aux larmes en un instant, et se montre drôle malgré lui, tel un clown triste.

Laura - 73 ans

A prononcer "La-ou-ra". Laura est italienne et la croisière est son podium. Tout en strass et paillettes, elle est la némésis de Martine, qui la trouve vulgaire. C'est dire !

Le commandant - 63 ans

Armando, le commandant, est un grand homme aux cheveux grisonnants. Très coquet, il n'a pas la langue dans sa poche. Il est arrivé à la tête de cet hôtel flottant à force de sourires et de poignées de mains. Armando est un homme fantasque qui aime profondément son métier et son navire.

La poule - 2 ans

La poule est née dans un poulailler sans histoire avant d'être vendue dans un souk à Martine.

SYNOPSIS

Michèle, femme sévère engoncée dans un tailleur en laine, embarque sur un paquebot de croisière : le Cuesta Estasia. Arrivée dans sa cabine, elle ne trouve pas sa valise. Elle va toquer à la porte de son amie Martine, qu'elle surprend au lit avec un homme. De plus, Martine est branchée à un respirateur pour l'apnée du sommeil. Surprise, Martine crie. L'homme aussi. « Tu pourrais frapper ».

De retour dans le calme de sa cabine, Michèle appelle sa fille, Marie. Elle se plaint de son arrivée mouvementée et lui fait part de ses doutes sur la réussite de sa mission. Si elle a décidé d'embarquer sur ce paquebot bling bling à l'opposé de ses principes bourgeois, c'est dans un but bien précis. Elle doit ramener Martine à la raison. Cela fait deux ans que son amie dépense sans compter sur ce bateau. C'est deux ans de trop ! Les enfants de Martine, inquiets pour la santé de leur mère et accessoirement leur héritage pensent que Michèle saura trouver les mots pour la convaincre de redescendre sur terre. Marie conseille à sa mère de profiter de ces vacances nautiques pour se lâcher un peu.

A la réception, Martin, un animateur, explique à Michèle que sa valise est bien sur le bateau mais qu'ils ne savent pas encore la localiser.

Autour d'un cocktail, Martine présente à Michèle ses copines de croisière, Annie et Yvonne. Annie entraîne Yvonne dans sa cabine pour lui montrer quelque chose. La chambre est truffée de petits sapins odorants, ceux qu'on accroche aux pare-brises des voitures. Annie a trouvé une valise de cannabis sur la plage et essaie d'en masquer l'odeur. Yvonne prend peur et dit à Annie de s'en débarrasser.

Pour convaincre Martine de redescendre sur terre avec elle, Michèle commence par jouer la carte famille. Martine ne veut rien entendre et lui propose un marché. Si Michèle se lâche un peu le soir même, elle envisagera de l'écouter. Michèle accepte et se lève pour se rendre au dîner. Martine scanne Michèle de la tête aux pieds : elle ne peut pas y aller habillée comme une vieille ! Martine lui prête des vêtements, mais ce n'est pas vraiment le style de Michèle...

Au dîner, Martine pousse Michèle à chanter au karaoké. Elle demande à chanter « Tu verras » de Claude Nougaro mais le DJ entend mal et lui met « Déshabillez-moi » de Juliette Greco. Contre toute attente, Michèle prend confiance et livre une superbe performance avant d'être interrompue par la voix de Marc, le speaker officiel du bateau, qui annonce qu'une opération de police est en cours. Inquiète, Annie avoue qu'elle cache une valise remplie de cannabis dans sa cabine. Elles décident de la dissimuler ailleurs. Michèle se dévoue pour jouer la mule. Ce faisant elle croise Martin. L'animateur est étonné de sentir une odeur de désodorisant pour voiture. Michèle le sèche avec une pique bien sentie réussit à cacher la valise sans être vue.

Une fois revenue à table, leur soulagement est de courte durée puisque Marc appelle Michèle à se présenter immédiatement à la réception. Elle découvre sa valise brûlée et défoncée. Un agent de

sécurité brandit le chauffe pied massant qui a causé l'incident. Il demande ce que c'est. Michèle est gênée et honteuse. Les autres sont hilares.

Les quatre femmes jouent aux cartes sur le ponton. Michèle tente une dernière fois de convaincre Martine d'aller au remariage de son fils, mais cette dernière n'a aucune intention de passer une soirée avec son ex-mari et sa nouvelle femme. Annie sort un joint. Après tout, il faut bien qu'elles sachent ce que ça fait pour la vendre. Yvonne n'a aucune intention de vendre la drogue mais tire quand même sur le joint. La sirène retentit et la croisière démarre, enfin.

Martin marche sur le pont et sent quelque chose qui se colle à sa chaussure. C'est un sapin magique pour voiture. Il le sent, et comprend que quelque chose ne tourne pas rond...

Après ça, Martin se pose des questions sur cet imbroglio de valises. Il décide de mener son enquête tout en devant en parallèle préparer sa soirée prestidigitation. Son numéro préféré est l'hypnose, c'est toujours un grand succès. Après s'être introduit dans la chambre de Michèle il en a le coeur net : la valise avec laquelle il l'a vu hier n'est pas sa valise.

Annie n'a pas perdu de vue son idée de vendre la weed qu'elle a trouvé. Après avoir récupéré en secret la valise sur le ponton, elle appelle sa petite-fille, Apolline, pour lui demander comment s'y prendre. Cette dernière lui conseille de la couper avant de la vendre. Bonne élève, Annie réduit l'herbe en miettes en la coupant avec des ciseaux, ce qui rend le tout beaucoup plus volumineux. Yvonne la surprend et s'énerve : qu'elle se démerde, elle ne veut plus entendre parler de ce cannabis.

Pendant ce temps, Michèle doit se trouver de nouveaux vêtements puisque les siens ont brûlé dans l'explosion de sa valise. Martine l'emmène à la boutique du bateau. Elle tient à tout prix à relooker Michèle mais cette dernière ne l'entend pas de cette oreille : elle cherche des choses sobres et pratiques. En essayant des vêtements, Michèle essaye de lui parler, jouant sur le pacte qu'elles ont passé au premier épisode. Martine se dérobe en faisant constamment dévier la conversation, non sans un certain talent. Michèle ressort avec une panoplie sobre mais tout de même floquée Cuesta Estasia à chaque article. À partir de ce moment-là, des passagers viendront régulièrement lui poser des questions, pensant qu'elle fait partie du staff.

Le soir, au bar, Martin anime la soirée prestidigitation, pour le plus grand plaisir des participants. Ses tours sont plus ou moins réussis. Arrive le moment tant attendu de l'hypnose. Comme à chaque tour Martine veut absolument participer. Martin manipule Martine sous hypnose afin que Michèle les rejoigne sur scène. C'en est trop pour Yvonne, qui trouve ça louche. Elle est persuadée que Martin a compris et convainc Annie de se débarrasser de la valise. Sur scène, l'hypnose ne prend pas sur Michèle. Martin s'agace.

Dans la cabine d'Annie, Yvonne et Annie essayent tant bien que mal de fermer la valise. La fermeture est tendue au maximum. Elles sortent avec la valise bourrée à craquer sur le ponton. Elles ne sont pas toutes seules, et pas vraiment discrètes. Et ce qui devait arriver... arriva. Annie trébuche et la valise s'ouvre, répandant des miettes d'herbe partout sur le ponton. Yvonne actionne le signal d'alarme pour détourner l'attention et jette la valise par-dessus bord.

Annie essaie de repêcher la valise depuis le ponton. Elle sort une prise qu'elle croit être la bonne. Fausse joie, c'est un amas de pailles en plastique.

Programme chargé sur le bateau : c'est jour d'escale et du concours de talents.. Martine est tout excitée : elle veut absolument gagner face à Laura, une italienne qui l'a battue l'année dernière.

Martine, Annie et Michèle partent au souk avec pour mission de trouver un paréo pour Yvonne. Dans le bus, Michèle demande pourquoi Yvonne ne vient pas et Martine lui explique qu'elle ne descend jamais du bateau car elle est trois fois veuve de militaire. Elle est persuadée qu'on la soupçonne d'avoir orchestré l'assassinat de ses ex-maris.

Au marché, Michèle se comporte comme une bourgeoise précieuse. Martine se moque gentiment d'elle et joue un peu avec ça : elle n'hésite pas à orienter les vendeurs vers elle, leur faisant croire qu'elle sera une bonne cliente, etc. Dans les étals, Annie touche à tout et manque d'acheter une babiole à chaque stand. Les commerçants l'ont bien compris et redoublent d'inventivité pour la faire craquer. Mais Annie les rend vite fous en marchandant tout jusqu'à ce que ça ne coûte plus rien.

Sur le bateau, Yvonne est seule à une table du restaurant. À côté d'elle se trouve une famille dont le babyphone n'arrête pas de brailler. Yvonne leur lance des regards assassins. La famille se lève pour aller se servir au self. Yvonne en profite pour voler le babyphone. Elle essaie de l'éteindre mais elle n'y comprend rien. Elle voit juste un bouton avec marqué REC. Elle arrive à l'éteindre tant bien que mal et se renseigne sur ce que veut dire ce REC. Quand elle comprend que ça veut dire record/enregistrer, ça lui donne une idée...

Au souk, Martine passe devant un stand de volailles. Elle s'arrête net. Michèle est intriguée de voir Martine s'intéresser aux poules. Martine explique qu'elle pourrait gagner le concours de talent si seulement elle avait une poule. Elle lui dit qu'elle sait endormir les poules. Elle peut ensuite en faire ce qu'elle veut ! Michèle ne la croit pas et Martine, vexée, endort une poule. Elle passe ses mains dans la cage et lui tord le cou. Michèle est complètement choquée ! Et elle n'est pas au bout de ses surprises... Martine se met à diriger la poule dans la cage. Cette dernière, dirigée par Martine, se met alors à se battre violemment avec les autres poules. Le vendeur se rend compte qu'il se passe quelque chose et vient les voir. Au moment où il arrive il y a déjà trois poules à terre. Le vendeur s'excite contre Martine, qui une fois de plus s'est laissée emporter. Elle est désolée mais le vendeur ne veut rien entendre : elle doit payer les trois poules qui sont à terre, amorphes. Martine refuse.

Michèle est un peu gênée mais elle essaye tout de même de détendre l'atmosphère. Le vendeur est dur en affaire et Martine n'arrange rien en l'insultant régulièrement d'escroc et de voleur. La situation est dans une impasse lorsqu'Annie débarque. Elle non plus ne veut pas payer et dit à Martine que de toute façon elle ne pourra pas apporter la poule sur le bateau, c'est formellement interdit par le règlement. Michèle entend ça et ça fait tilt : voilà un moyen de se faire virer du bateau ! Elle se montre d'un coup très investie dans la négociation et réussit à s'entendre avec le vendeur. Elle paye pour deux poules. Martine, Annie et Michèle s'en vont avec la poule encore en vie.

Yvonne s'introduit dans la cabine de Michèle. Elle cherche le meilleur endroit où mettre le babyphone. Elle n'a pas le temps de le poser qu'elle entend du bruit. Elle se cache dans la salle de bain et voit Martin fouiller dans la cabine. Elle sort de la salle de bain et le confronte : il n'a rien à faire dans les cabines des clients. Martin tente de s'expliquer mais Yvonne le fait chanter en lui disant qu'elle a tout enregistré grâce à son recorder dernier cri (le babyphone).

Michèle arrive à faire entrer la poule sur le bateau en la cachant dans le paréo d'Yvonne. Arrivés dans la cabine de Martine, Yvonne les rejoint, et découvre la poule. Elle est horrifiée et ne comprend pas comment Martine a pu prendre ce risque. Martine lui explique que c'est pour le spectacle et que c'est grâce à Michèle si elles ont pu apporter la poule dans le bateau. Yvonne jette un regard suspicieux à Michèle. Elle n'est pas dupe et se doute d'une manigance sa part. Michèle elle, fait profil bas. Yvonne la met mal-à-l'aise, et elle a du mal à soutenir son regard.

Le soir, Martine fait son spectacle avec la poule. Elle passe juste après le numéro très applaudi de Laura : une interprétation particulièrement émouvante de « air harpe »¹. C'est une grande réussite. Yvonne porte son nouveau paréo et sème des plumes partout.

Michèle confirme au commandant que la poule sur scène est une vraie. La sécurité intervient. Pendant ce temps-là, la poule s'échappe. Le commandant prend Martin entre quatre yeux, le somme de ramener cette poule et de trouver le coupable. Martin est interloqué par la violence de la réaction de son supérieur face à l'innocent gallinacé. Le commandant lui raconte l'histoire méconnue du naufrage du Costa Concordia... La vérité n'a jamais été révélée mais si le commandant a perdu le contrôle de son bateau ce jour-là c'est parce qu'un furet s'était introduit dans la salle des commandes. "C'est à cause de cet animal que des gens sont morts !" lance le commandant. Martin est stupéfait.

Michèle se repose dans sa cabine. Son visage est paisible, lorsqu'elle entend un bruit de bébé qui pleure. Elle est intriguée et ne comprend pas d'où ça peut bien provenir...

Martin est furieux. Ce sont elles les coupables, et ce sont elles qui doivent retrouver cette poule ! Martine, Michèle et Annie font profil bas, penaudes. Yvonne, à qui on en conte pas, menace Martin de dévoiler l'enregistrement qu'elle a de lui dans la cabine de Michèle. Martin cède et se résout à chercher la poule lui aussi.

Pour être plus efficaces, les quatre femmes se répartissent en deux groupes. Yvonne ne laisse d'autre choix à Michèle que d'être avec elle. Annie et Martine partent de leur côté.

Annie et Martine traversent un ponton. Annie entend un gloussement, elle se retourne. La poule est là, de l'autre côté du ponton. Les deux femmes essayent de prendre la poule en étau mais au moment de l'attraper la poule leur échappe et Annie et Martine se télescopent. Elles se retrouvent allongées l'une sur l'autre, et Martine en profite pour faire une blague sexuelle par rapport à leur position.

Michèle cherche tandis qu'Yvonne l'oriente pour l'isoler sur le bateau. Une fois dans un endroit calme Yvonne la confronte et lui dit qu'elle sait tout : qu'elle est venue pour tendre un piège à Martine et que c'est elle qui a balancé au commandant pour la poule. Michèle essaye de se dérober mais elle finit par craquer. Elle s'emporte dans une tirade misérabiliste quant à sa propre position sur ce bateau. Son discours ne prend pas du tout sur Yvonne qui lui répond qu'ici elles n'ont aucun rôle à jouer. Piquée dans son orgueil et troublée par la véracité des paroles d'Yvonne, elle décide d'aller se dénoncer au commandant. Pendant toute leur discussion la poule était là, à leurs pieds, mais elles ne l'ont ni vue, ni entendue.

¹ activité qui consiste à imiter le geste d'une harpiste sans avoir l'instrument, à la manière du air guitar

Dans le bureau du commandant, Michèle déballe son sac. Elle est encore toute remuée par l'altercation avec Yvonne, son discours est un peu brouillon. Le commandant n'écoute pas Michèle, il la regarde plutôt avec envie et admiration. Michèle, avec la prestance de Sarah Bernhardt se lève dans l'optique de quitter le bateau. "Quitter le bateau ?" dit le commandant, comme s'il se réveillait enfin. "Mais il n'en est pas question !" Le commandant fait alors un éloge des passagères responsables comme Michèle. "Vous êtes sûr d'avoir compris ce que je vous ai dit ?" demande-t-elle. "Mais bien sûr. D'ailleurs je peux upgrader votre cabine si vous le désirez ?" Il prend Michèle par l'épaule, comme pour l'emmener en promenade. Michèle n'a pas compris le terme upgrader et reste incrédule. Yvonne les voit sortir bras dessus bras dessous et entend une partie de la discussion.

A la réception, Michèle explique que le commandant l'a surclassée. Ça tombe bien, elle n'en peut plus des cris de bébé. Mais la réceptionniste lui explique que le bateau est complet et sa cabine vient d'être réattribuée. Tout est électronique, impossible de faire marche arrière. Martine propose à Michèle de partager sa cabine.

Annie et Martine ont enfin la poule en visu. Elles sont cachées dans le petit sas qui sépare le ponton du hall principal. La poule traverse le hall sans que personne ne la voit. Martine fait signe à Annie d'aller l'attraper mais Annie reste sur place. Elle ne bouge plus et reste muette. "Qu'est-ce tu fous t'as vu la vierge ou quoi ?", lui dit Martine. Après un long silence Martine s'impatiente et Annie lui répond : "Il y a mon ex-mari." Martine la pousse pour regarder. Elle découvre JEAN (65), mince, les cheveux poivre et sel, très beau. Il est accompagné de sa nouvelle femme.

Michèle, Martine, Yvonne et Annie se retrouvent à la discothèque. Annie est l'ombre d'elle-même, elle n'a pas l'air bien. Laura et les italiennes les provoquent. Les filles dansent tout en essayant de récupérer la poule. C'est finalement Martin qui l'attrape triomphalement. Elles ont perdu la face mais plus la poule.

Le soir tombé, elles mangent du poulet sur le ponton avec Martin.

Martine, Annie et Michèle partent en excursion. Elles prennent le bus Cuesta à la sortie du bateau. Martine est très excitée : elle va pouvoir revoir Modris, son amant qui doit leur servir de guide. Il connaît la ville comme sa poche, et pas que ça d'ailleurs !

L'ex-mari d'Annie est dans le bus et ose la draguer. Annie l'ignore, mais il pique son orgueil quand il lui demande ce qu'elle va offrir à sa petite fille pour son anniversaire. Elle se met dans la tête de lui trouver absolument un cadeau.

En sortant du bus, on leur rappelle de revenir à l'heure : le Cuesta Estasia ne pourra pas attendre les retardataires. Ça ne tombe pas dans l'oreille d'une sourde. Annie, Martine et Michèle arrivent en bas de chez l'amant de Martine. Martine sonne désespérément à la porte. La gardienne de l'immeuble sort de la loge, attirée par les cris de Martine. Par un geste assez universel, elle explique que l'homme qu'elles cherchent est mort. Annie répète tous les mots qu'elle entend à son téléphone pour son application de traduction.

Pendant ce temps, restée sur le bateau, Yvonne a emprunté l'iPad de Michèle, supposément pour jouer au Scrabble. Elle essaie de l'utiliser, sans succès.

On retrouve les filles dans un cimetière, elles cherchent la tombe de l'amant de Martine. Michèle fait tout pour les retarder. Martine semble éperdument en deuil. Michèle détourne leur attention à chaque fois qu'elle voit la tombe d'un Modris. Elles tombent finalement sur la tombe d'un poète. Martine trouve qu'il ressemble un peu à Modris et que ça fera bien l'affaire. La photo sur la tombe montre un vieil homme avec une barbe à la Balzac et un costume militaire à la mode de 1890.

Sur le bateau, Yvonne force Martin à fouiller dans l'iPad de Michèle. Martin, toujours menacé par l'enregistrement d'Yvonne, s'exécute. Ils lisent les emails entre Marie et Michèle. Yvonne comprend que Michèle joue double jeu depuis le début.

Au cimetière, Michèle regarde l'heure. Elle doit encore les retarder. Elle propose de faire un petit hommage à la mémoire de Modris. Martine approuve. Annie saute sur l'occasion, un chaman à Bali lui a appris un super rituel. Elle commence à danser autour d'un feu de feuilles mortes en marmonnant « Allons enfants de la patrie... ». Martine et Michèle, qui avaient commencé à se recueillir, sont surprises. Pourquoi la Marseillaise ? Annie explique comme si c'était évident que le rituel requiert un chant sacré et qu'elle s'adapte pour ne pas faire d'appropriation culturelle.

Annie, toujours dans sa transe chamanique chauvine demande à Martine de raconter un souvenir à propos du défunt. Martine commence plutôt bien, mais ça devient très vite graveleux. Les deux autres l'arrêtent, saoulées.

Martine regarde l'heure et voit qu'elles vont être en retard. Elles repartent et trouvent un taxi devant le cimetière. Au moment de monter dans la voiture, pour gagner du temps, Michèle dit qu'elle doit aller aux toilettes. Annie en profite pour passer dans une boutique de pompes funèbres. Michèle envoie un message à sa fille aux toilettes, elle pense qu'elles vont réussir à manquer le départ du bateau.

Elles repartent, dans le taxi Martine est complètement stressée de rater le bateau. Annie est super fière de son souvenir pour sa petite fille, une plaque funéraire où est gravé « À ma petite fille chérie ».

Sur le bateau, on entend l'annonce de la fermeture des passerelles. Yvonne demande à Martin de retarder le départ. Il essaie d'expliquer à Yvonne que c'est impossible. Elle le menace de diffuser l'enregistrement qu'elle a de la cabine de Michèle. Martin, à bout, la met au défi de le faire. Yvonne est bien embêtée lorsqu'elle découvre que le babyphone n'enregistre pas.

Michèle, Annie et Martine se retrouvent au port devant une barrière fermée. Elles regardent le bateau disparaître petit à petit. Martine est sous le choc, Annie nerveuse et Michèle ravie.

Michèle propose d'appeler sa fille pour qu'elle leur prenne des billets de retour pour la France. Sa proposition secoue les deux autres : hors de question. Elles vont bien trouver un moyen pour rejoindre le bateau.

Yvonne les appelle à ce moment-là. Elle a monté une cellule de crise style *Bureau des Légendes* à la réception du bateau. Martin lui tient le téléphone loin de l'oreille, parce qu'elle a peur des ondes, et une stagiaire réceptionniste fait des recherches sur les différents moyens de se rendre à leur prochaine escale. Yvonne leur offre de payer le taxi à leur arrivée.

Les filles s'approchent du chauffeur de taxi pour lui demander de les emmener à la prochaine escale. Il n'est pas très conciliant. Ça leur coûtera 700€ et il veut l'argent cash tout de suite. Elles discutent avec lui via une application de traduction dans le téléphone d'Annie qui bug et commet les pires lapsus. Le chauffeur est intraitable : "no money, no taxi".

À elles trois, elles ont 51€ en cash, 48€ de Michèle et 3€ de Martine. Elles sont coincées et décident d'aller boire un coup au bar du port. Elles sont dépités : la croisière s'arrête là pour elles. Martine et Michèle se chamaillent. Annie va prendre l'air devant le bar. Quelques hommes jouent au bonneteau. Elle commence à s'intéresser au jeu.

Martine et Michèle, inquiètent de ne pas voir Annie revenir, sortent et la retrouvent en train de jouer. Michèle comprend qu'elle a joué leurs derniers sous, elle commence à s'énervier avant de comprendre qu'Annie est en train de plumer tout le monde. Les esprits s'échauffent et Michèle exfiltre Annie pendant que Martine calme le jeu.

Annie a gagné 300€. Elle fait fit de son avarice et paye le taxi. Le chauffeur accepte mais pour cette somme c'est son neveu qui les conduira. Le neveu arrive avec un triporteur à moteur. Les filles montent dans la remorque. Martine a volé une bouteille au bar, elles commencent à la boire. Elles appellent Yvonne, toujours en cellule de crise même si Martin commence à en avoir un peu marre et finit par raccrocher au nez des filles et renvoyer Yvonne dans sa cabine.

Le neveu du chauffeur décide de s'arrêter sur une plage où des amis à lui font une fête. Les filles boivent dans le punch, où il y a certainement de la drogue. Elles s'amusent un peu, puis ont une hallucination. Yvonne apparaît pour les gronder. Elles prennent peur et se jettent dans la mer. Dans l'eau, elles tombent sur une valise. Elles pensent que c'est la valise de cannabis, mais elle est vide.

Martine, Annie et Michèle volent le triporteur et partent en direction du port, non sans avoir glissé un peu d'argent dans la poche du neveu du chauffeur de taxi. "Il s'achètera des bonbons". C'est Annie qui conduit. À l'arrière, Michèle regarde avec tendresse Martine endormie.

Dans le bateau, Yvonne, qui se sent exclue de l'expérience de ses amies, erre dans les couloirs pour retourner dans sa cabine. Saisie d'une crise de paranoïa, elle se met à parler toute seule. Marc, le speaker, lui répond et la calme avec de l'ASMR².

Martine, Michèle et Annie arrivent sur le ponton. Yvonne les accueille, elle a l'air rassurée.

Les jeunes sur la plage trouvent des sachets d'herbe qui s'échouent les uns après les autres au petit matin.

Martine et Michèle rejoignent Yvonne et Annie devant le spa. Yvonne a réservé des massages *Extase tonifiante*, mais il n'y a que trois places. Michèle reste seule à la piscine du spa, vexée.

Martine, revigorée par son massage, la trace de l'appui-tête autour du visage, rejoint Michèle. La session d'aquagym commence. Martine fait semblant d'être malade pour être autorisée à rester sur le bord de la piscine afin de reluquer le maître-nageur. Michèle saute sur l'occasion, elle fait semblant d'avoir les mêmes symptômes, au grand étonnement de Martine. Yvonne, hypocondriaque,

² ASMR (de l'anglais *Autonomous Sensory Meridian Response*, que l'on peut traduire par « réponse autonome sensorielle culminante ») est un sigle qui décrit une sensation distincte, agréable et non sexuelle de picotements ou frissons au niveau du crâne, du cuir chevelu ou des zones périphériques du corps, en réponse à un [stimulus](#) visuel, auditif, olfactif ou cognitif.

est persuadée que la maladie des filles est contagieuse. Elle prévient les autorités du bateau qui décident de mettre les quatre femmes en quarantaine. Annie et Yvonne parviennent à y échapper en faisant semblant de ne pas connaître les deux autres. Yvonne, cherche à tout prix à échapper à la contamination. Elle coud des masques avec le dessus de lit de sa cabine et fabrique du gel hydroalcoolique avec les mignonnettes de vodka du mini bar.

Michèle et Martine sont mises en quarantaine dans leur cabine commune. Michèle fait semblant d'être à l'article de la mort.

Annie poste sur twitter des vidéos de la porte fermée de Michèle et Martine et des masques d'Yvonne. Des médias lui envoient des messages pour avoir le droit d'utiliser ses images. Elle fait monter les prix et à l'impression d'être soudain très riche. Nouvellement « millionnaire » Annie décide de faire un beau cadeau à Yvonne. Elle lui achète une boule à neige à la boutique de souvenir Cuesta.

Martine crie à qui veut l'entendre qu'elle va très bien et n'est pas malade du tout. Le médecin de la croisière vient les examiner, il est en tenue anti-contamination et a beaucoup de mal à bouger dedans. Il sous-entend qu'elles font partie des populations à risque du fait de leur âge, ce qui énerve Martine. Il les examine toutes les deux. Michèle surjoue la maladie. Martine, au contraire, cherche à le montrer qu'elle pète la forme. Il leur fait un prélèvement, Michèle manque de s'évanouir mais serre les dents. Martine ronronne presque quand les gants du médecin l'effleurent. Elle lui fait du charme pour essayer de le pousser à annuler la quarantaine. Le médecin reste professionnel. Il demande ses honoraires à Michèle, qui s'étouffe à la vue du prix. Elle lui signe un chèque à contrecœur que le médecin désinfecte avec beaucoup de cérémonie. Martine a la carte premium, alors c'est pris en charge.

Le médecin revient, le test de Michèle est négatif mais pour Martine il faut faire des examens supplémentaires. Elle se met à flipper. Michèle se propose pour être rapatriée avec elle. Martine est touchée par cette marque d'affection. Annie vient discrètement devant leur porte pour leur demander de décrire les symptômes, elle tweete tout via un compte anonyme, l'information est reprise par des chaînes d'infos en continu.

Marie, la fille de Michèle, l'appelle très inquiète. Elle a appris que le bateau était en quarantaine. Michèle essaie de lui expliquer en langage codé qu'elle joue la comédie. Marie ne comprend rien. Martine entend la conversation et comprend la supercherie. Elles s'engueulent quand le médecin revient pour annoncer que Martine n'a « que » la mononucléose. L'ambiance est glaciale. Le médecin les rassure : elle est porteuse saine.

Un communiqué du bateau annonce que personne n'est malade, c'était une fausse alerte. Annie n'a pas vendu ses vidéos à temps, elle a tout perdu. Yvonne boit son gel hydroalcoolique pendant qu'Annie essaie de revendre la boule à neige.

C'est le matin. Tout est paisible à bord du Cuesta Estasia, qui est amarré au port. Le soleil perce doucement les nuages lorsque Marie et son fils David mettent un pied sur la passerelle qui mène au bateau. Derrière eux arrivent NIELS (40), grand monsieur châtain clair aux regards perçants. C'est le fils de Martine, et il est accompagné de ses deux enfants : ANTOINE (12) et JULIE (10).

Martine sort sur le ponton et voit au loin les silhouettes de Niels et Marie. Elle se raidit. Elle va tout de suite voir Michèle pour la confronter. Michèle est prise de court, elle ne comprend pas et jure à Martine qu'elle ne leur a rien demandé. "Jamais je descendrai, jamais !" dit Martine en se cassant.

Michèle va trouver Yvonne en catastrophe. Elle lui explique la situation mais Yvonne ne veut rien savoir. C'est son problème, elle doit le résoudre toute seule.

Annie se plaint de son ex-mari qui passe son temps à lui faire des avances, elle sous-entend à Yvonne qu'elle pourrait le tuer tout comme elle a tué ses propres maris. Yvonne se fâche contre elle : elle n'a tué personne.

Michèle se retrouve seule avec les nouveaux arrivants. Marie, convaincue du bienfondé de sa mission, infantilise outrageusement Michèle et critique tout ce qu'elle voit. Niels commente le prix de la nourriture, des boissons, des excursions... Sa mère doit dépenser un paquet de blé, et en plus il trouve ça cheap. Michèle ne se laisse pas faire, se surprenant même à défendre Martine et le paquebot. Face au comportement des enfants, tyranniques, et des petits-enfants, qui se foutent royalement de ce qui se passe, Michèle commence à se demander si ce n'est pas Martine qui a raison...

Marie et Michèle se disputent. Yvonne, curieuse, surprend leur conversation. Elle comprend que Michèle n'a pas demandé à la famille de débarquer et vient se présenter à Marie qui lui demande où est Martine. Marie décrit Martine comme elle était il y a 10 ans (rien à voir avec la Martine qu'on connaît). Yvonne joue l'omerta. Marie est saoulée et décide de partir au spa. Niels a lui une visioconférence pour son travail. Ils laissent à Michèle les petits enfants.

Yvonne change d'avis et propose à Michèle de l'aider à trouver Martine. Elles la cherchent en vain. "C'était presque plus simple de chercher la poule !". À ce moment, elles entendent un gloussement. Ça provient de la cabine de Martin, dans laquelle elles entrent et trouvent la poule.

Elles interrogent ensuite de manière musclée tous les exs de Martine et manipulent les enfants pour qu'ils aillent poser des questions à leur place. Annie tombe finalement sur Martine dans sa propre cabine où elles n'avaient pas pensé à chercher. Elle prévient les autres et les quatre femmes s'expliquent. Martine accepte de pardonner à une condition : il faut se débarrasser de leurs familles.

Grâce à l'aide de leurs petit-enfants et des italiennes, Michèle et Martine font vivre un enfer à Marie et Niels, qui décident de repartir sur le champ. Les petits enfants, qui finalement rigolaient bien avec leurs grand-mères, sont déçus de rentrer. Martine, touchée, promet de venir au remariage de Niels. Pendant ce temps, Annie prend son courage à deux mains pour enfin tenir tête à son ex-mari. Elle le contraint à quitter le bateau.

Avant de partir, Marie, troublée et énervée par l'insubordination de sa mère, lui révèle à Michèle que feu son mari n'était pas l'être parfait qu'elle croyait, mais un escroc dont elle a dû gérer les méfaits lorsqu'il est décédé. Michèle, ébranlée dans ces convictions, ne sait plus en qui elle peut avoir confiance. Elle décide de prendre des billets pour rester sur le bateau. Yvonne lui propose carrément de profiter d'une cabine de luxe grâce à sa carte platinum. Michèle repart en croisière avec ses nouvelles amies.

NOTE D'INTENTION - MÈDÉRIC DE WATTEVILLE

À Flot est une série comique de 8 x 26' qui met en scène des personnages de femmes de plus de 70 ans qui font le choix de vivre la fin de leur vie comme elles l'entendent. Le ton de la comédie s'est tout de suite imposé à nous. Simone de Beauvoir écrit en 1970 lorsqu'elle travaille à son essai intitulé *La vieillesse* « Quand je dis que je travaille à un essai sur la vieillesse, le plus souvent on s'exclame : Quelle idée ! Mais vous n'êtes pas vieille ! Quel sujet triste... ». Je pense au contraire que pour en parler franchement, en profondeur, mieux vaut en rire.

Le projet est né de deux choses : une envie de collaboration avec mon amie et co-auteure Louise Silvério et un sujet : la vieillesse. Lorsque Louise est venue me trouver pour me parler de sa grand-mère, qui vit une seconde jeunesse à plus de 70 ans en passant six mois de l'année sur un bateau de croisière, cela m'a tout de suite rappeler ma grand-mère. La mienne était pourtant bien différente mais pour elle aussi les dernières années de sa vie furent le théâtre de changements ainsi que de nouvelles expérimentations. Ma grand-mère avait le sens de la formule, qu'elle utilisait souvent pour rabaisser ses interlocuteurs. Ainsi elle m'envoyait régulièrement des phrases du type « Tu penses trop. Trop penser ne mène à rien » ou « Les artistes sont incapables de nourrir leur famille ». Lorsqu'elle rencontra pour la première fois ma mère elle lui dit, sans un battement de cil : « Moi j'ai des principes et je ne m'assois pas dessus ». Pourtant ici elle se trompait, la vieillesse allait la faire revenir sur certains de ses principes...

De son vivant j'avais peur d'aller chez ma grand-mère. Pas parce qu'elle conduisait des Golf surpuissantes à 150 km/h sur les petites routes normandes, et ce sans ceinture - la modernité avait transformé nos début de trajets en enfer avec ce bip pour rappeler de s'attacher qu'elle laissait s'amplifier jusqu'à ce qu'il s'arrête. De ça je n'avais pas peur, je peux même dire que ça me plaisait, même si une fois j'ai cru mourir lorsqu'elle déboulait sur le rond-point de l'Arc-de-triomphe sans jamais toucher le frein et en insultant tout le monde car "les parisiens ne savent pas conduire !" Ce qui me pesait et me faisait peur c'était plutôt ces longues heures passées à s'ennuyer dans une pièce sombre au bout d'un couloir sans fenêtre. Nous avions interdiction d'entrer dans le salon et toutes les règles de bonne conduite auxquelles il fallait se plier étaient pour moi un calvaire. Alors, petit à petit, j'allais moins la voir, même si je n'ai jamais cessé totalement de lui rendre visite. Puis elle nous a quitté, et c'est alors que j'ai eu le droit d'entrer dans sa chambre...

C'est donc plein d'excitation que je me suis aventuré pour la première fois dans sa chambre, à presque trente ans. D'abord plein de pudeur, je n'osais rien toucher. Puis j'ai ouvert la porte de son armoire. Ses vêtements, ça je les connaissais. C'était peut-être les seules choses qui sortaient avec elle de cette pièce. J'ai donc refermé cette porte, ne sachant que faire avec ces tailleurs en tweed d'un autre temps. Je me suis alors dirigé vers l'autre côté de la chambre. Une suite de placard fermés. Je les ai ouvert un par un, en extirpant tout un tas de photos et de daguerréotypes sur plaques de verre vieillis. J'ai ensuite tiré une boîte remplie de lettre et d'articles de journaux. Pendant des heures, je suis resté là, assis, à tout éplucher. Page après page, lettre après lettre, photo après photo, j'ai découvert la vie de cette femme chez qui j'avais passé tant de temps, sans savoir ouvrir les yeux pour autant. Je me suis rendu compte que cette femme s'était occupé pendant plusieurs années de sa mère malade pour être ensuite mariée de force à mon grand-père, comme elle issu d'une famille noble et protestante. Elle mit de côté sa carrière d'altiste pour élever cinq enfants dans une ville qu'elle n'aimait pas spécialement - Paris - mais dans laquelle un appartement familial

permettait d'y résider à moindre coût. Elle a ensuite supporté le poids d'un adultère sous son propre toit pendant des années, pour enfin voir son mari l'abandonner pour partir avec sa « meilleure amie ». Comment n'avais-je pas su comprendre que lorsqu'elle s'énervait contre moi,

qui ne venait pas assez souvent la voir, c'était parce qu'elle avait fait tant de sacrifices pour sa famille au cours de sa vie ? Comment avais-je pu autant passer à côté de la vie de cette femme ? J'avoue avoir pleuré.

Aujourd'hui mes larmes ont séché, et lorsque Louise me parle de sa grand-mère qui se lâche sur son bateau ou en escale à Cuba en fumant des gros cigares, je me rappelle la mienne qui m'a demandé alors qu'elle avait 80 ans de lui fournir un joint pour qu'elle puisse tester avec ses copines du bridge. « Bah quoi ? On veut pas mourir idiots ! » me dit-elle. J'étais sur le cul. L'écart était quand même surprenant entre la femme dure et intransigeante que j'avais connu petit et celle qui, vingt ans plus tard, me demandais de fumer un gros pétard. De plus, ma grand-mère aussi a eu l'envie d'une croisière, mais c'est mon cousin qu'elle invita pour l'y accompagner. Aujourd'hui c'est moi qui part en croisière avec elle.

Simone de Beauvoir dit aussi « Voilà pourquoi j'écris ce livre : pour briser la conspiration du silence ». Briser la conspiration du silence, déjouer les idées dramatiques que l'on se fait de cet âge, sans jamais s'y projeter, voilà pourquoi nous entendons parler de la vieillesse. En rire pour en parler franchement, sans filtre, c'est l'ambition que nous portons pour cette série, à travers l'histoire de ces femmes qui envoient balader le rôle qu'on leur assigne pour la fin de leur vie. En parler autour de nous nous a aussi permis de nous rendre compte que, comme nous, de nombreux jeunes ont vu leurs grands-parents se lâcher à la fin de leur vie, vivre une nouvelle histoire d'amour, partir en voyage, prendre le large. Cela nous a rassuré sur l'actualité et la véracité d'un tel propos, et renforcé par là notre envie d'en parler. La réaction d'une bonne partie de mon entourage lorsque je leur ai annoncé que je travaillais à écrire une histoire sur des femmes de 70 ans transpirait de la même gêne que celle qu'a décelé Simone de Beauvoir à l'époque, symbole que notre société n'a pas réglé la question de la vieillesse, la tenant à l'écart de toute réalité en refusant de penser quels êtres humains sont les vieux. S'ils ne sont pas nos grands-parents, ils sont juste des vieux.

Ici pas de retranchement derrière le mythe de la sagesse ou autre, les considérations dont font preuves nos personnages sont avant tout celles d'êtres humains qui continuent de se chercher malgré leur âge avancé. Nos femmes sont ici considérées à travers le seul prisme de leur personnalité. Pour cela, quoi de mieux que le bateau de croisière, non-lieu par excellence, lieu d'une hétérotopie, comme le dit Foucauld, où tous les aspects de la société sont représentés dans un endroit qui en est pourtant détaché.

Notre série s'adresse à ces femmes restées dans l'ombre mais également aux générations postérieures, qui comme moi se sont peut-être trompé en ne sachant pas regarder leur grand-mère autrement qu'à travers ce rôle, sans réussir à voir la femme cachée derrière, pleine d'une vie d'expériences, de rêves et de désillusions.

Médéric de Watteville

NOTE D'INTENTION - LOUISE SILVERIO

Ma grand-mère boit des piña coladas à Cuba, joue au casino au milieu de l'Atlantique et fait le tour du monde tous les ans. Tout ça sur des paquebots. Seule une pandémie mondiale a pu l'empêcher d'embarquer sur ses chères croisières. Elle est active, drôle, méchante, condescendante, politiquement incorrecte. Je n'ai jamais vu de personnages comme ma grand-mère à la télévision. *À Flot* donne la parole aux femmes de sa génération. Celles qui n'ont pas eu le choix parce que nées femmes, celles qu'on ne voit à l'écran que dans des rôles de grand-mère, sans véritable complexité de personnages. Or nous voulons donner aux femmes d'*À Flot* la chance d'être des personnages complexes.

À Flot, c'est un peu comme si les héroïnes de *Girls* (Lena Dunham) avaient soixante-dix ans aujourd'hui. Pourquoi raconter un *coming of age* à un âge auquel on est censé être déjà devenu soi-même ? Aujourd'hui on invisibilise la vieillesse et la mort. Alors que les populations européennes vieillissent, proposer la jeunesse comme idéal est l'assurance de créer une fracture entre une réalité et ses représentations. Les femmes sont encore plus que les hommes victimes de cette dichotomie. Dans une dynamique patriarcale, une femme vieille est inutile : elle ne peut plus enfanter ou séduire, elles n'est plus femme. On nous rabâche que le public de la télévision est vieillissant, pourquoi ne voit-on pas plus d'histoires qui parlent de ce public ? Les personnages d'*À Flot* n'ont plus rien à perdre, elles sont drôle de manière cynique et fataliste.

Travailler avec Médéric de Watteville sur ce projet part d'une volonté de défricher des territoires de comédie au féminin et des corps privés de représentation. Nous nous sommes trouvés dans nos relations avec nos grand-mères. Nous avons la conviction que nous avons eu plus de chance qu'elles dans notre possibilité à choisir notre avenir. Nos plumes se sont trouvées et mêlées dans une envie commune de donner une voix à des femmes qui n'en ont jamais eu.

J'ai suivi le cursus production à La Fémis tout en ayant hésité au moment d'intégrer l'école avec une formation de scénario au CEEA. Mon parcours hésite sans cesse entre la production et l'écriture. La série est le lieu où je peux le mieux exprimer et donner de l'ampleur à cette dualité. Nous avons réfléchi l'écriture du premier épisode d'*À Flot* et l'avons testé dans le cadre d'un travail de fin d'études en production. *À Flot* est l'occasion pour moi de revenir à l'écriture, d'oser assumer mon désir de coucher à l'écrit les histoires qui me bercent. Contrôler la production sur ce pilote nous a permis d'être plus efficace à l'écriture et c'est sur cette même lancée que nous voulons poursuivre l'écriture d'*À Flot*.

L'esthétique d'*À Flot* est celle d'une comédie de dialogue. Un ton incisif et prononcé. *À Flot* s'inspire de séries américaines, présentant à chaque épisode une intrigue bouclée qui s'insère dans la continuité du trajet de Michèle. Cette dernière est perdue dans un monde qui la dépasse et va apprendre qu'elle peut parfois s'adapter et penser à elle avant les autres. Son trajet sur cette première saison lui apprend la tolérance : tout le monde ne peut pas vivre selon les mêmes principes qu'elle. Nous souhaitons souligner la complexité des personnages afin de faire sentir le poids de leur passé sur leur présent. Affiner le burlesque et la comédie. Annie, Yvonne et Martine semblent au premier abord plus à l'aise avec leurs choix de vie que Michèle. Au fil des épisodes, on découvre leurs bagages émotionnels, comme un sillage d'écume qui ne les lâche jamais. On les découvre blessées, hésitantes, mal dans leur peau, méfiantes. Plus Michèle freine des quatre fers face au monde que le Cuesta Estasia lui ouvre, plus on a envie de la voir expérimenter, se mettre en danger.

C'est finalement quand elle commence à baisser la garde et retrouve une complicité avec Martine que sa fille arrive et qu'elle comprend le poids de l'infantilisation dont elle est victime, de par son âge, son genre et son passé.

À Flot veut traiter de sujets qu'on tait souvent : la mort, la sexualité des personnes âgées, la maladie, la vieillesse. Mais aussi de racisme, d'écologie, de féminisme, de tourisme, d'amour et d'amitié grâce à ces personnages qui ont déjà vécu et ne mettent plus de filtres sur leurs mots. La comédie rend accessible le tragique de ces thèmes qui pourraient paraître trop lourds ou trop didactiques dans un drame.

J'ai dédié mon mémoire de fin d'études de La Fémis à l'écriture des séries télévisées. Ces recherches m'ont convaincue que la série est un format qui ne peut se passer de collectif. Nous poursuivons notre collaboration avec Médéric sur la bible de la série afin de maîtriser parfaitement le langage de notre fiction. Dans un second temps nous souhaitons adjoindre d'autres auteur.ices pour jouer avec ces personnages et nourrir l'humour et le ton d'*À Flot*. Nous pensons que des auteur.ices plus âgé.e.s pourront nous permettre d'aller plus loin dans la construction de personnages intenses et divertissants.

Louise Silverio