



---

# Rencontres de La Guilde française des scénaristes

---

Les 13, 14 et 15 septembre de 17h à 18h30  
À l'occasion du 14<sup>e</sup> Festival de la Fiction TV de La Rochelle



Initié en 2011 à l'occasion du **Festival de la fiction TV de La Rochelle**, renouvelé en 2012, le « Zinc de la Guilde » a de nouveau offert aux scénaristes un lieu convivial d'échanges, de réflexions et de discussions autour de trois enjeux et questions majeurs pour les scénaristes :

## **1/ Scénariste : devenir producteur (ou pas) ?**

Jeudi 13 sept. – 17h/18h30

## **2/ Scénariste : avoir un agent (ou pas) ?**

Vendredi 14 sept. – 17h/18h30

## **3/ Les aides directes à l'écriture**

Samedi 15 sept. – 17h/18h30

*Comptes rendus par Isabelle Répition*

*La SACD soutient les actions professionnelles de la Guilde française des Scénaristes à la Rochelle*



*Le Zinc de la Guilde est organisé par Kandimari pour la Guilde française des scénaristes.*

**-1-**  
**Scénariste :**  
**devenir producteur (ou pas) ?**

**Jeudi 13 septembre 2012 – 17h/18h30**

*Modérateurs : Stéphane Carrié, Jean-André Yerlès*

*Avec :*

- *Sylvie Coquart-Morel (scénariste et coproductrice via Coquarel de la série Des Soucis et des Hommes)*
- *Dominique Lancelot (Scénariste et productrice, Auteurs Associés)*
- *Stéphane Kaminka (Scénariste, producteur chez FIT)*

*Intervenants dans le public :*

- *Producteurs : Jean-François Boyer (Tetra Media Studio), Hubert Besson (TelFrance Séries), Matthieu Viala (Making Prod)*
- *Scénaristes : Anne Rambach, Franck Philippon,*
- *Directrice artistique : Leslie Tabuteau*

**Jean-André Yerlès**, président de la Guilde, pose en trois questions les termes du débat :  
« Lorsque nous, scénaristes, créons une **série TV**, avons-nous l'objectif de devenir producteur ? En avons-nous la capacité ? Quel sens cela peut-il avoir ? »

## → Trois expériences :

Les récits de trois scénaristes passés à la production illustrent le fait qu'il n'existe pas de modèle préétabli, mais autant de configurations que de scénaristes et de projets.

### . La coproduction, le cas le plus évident ?

**Sylvie Coquart** se considère comme une coproductrice artistique, et non comme une productrice.

Sa démarche, avec sa coscénariste Cristina Arellano, est venue d'une lassitude d'expériences plusieurs fois répétées : elles avaient créé des séries, puis une fois le texte pris en main par la direction de production et les réalisateurs, puis mis à l'écran, elles avaient constaté une perte de sens.

Elles ont cherché une fonction permettant d'assurer une plus grande cohérence entre le texte et le programme terminé. Mais celle de « showrunner » (à l'américaine) n'existe pas en France et l'expérience de la « direction artistique » s'est révélée « flottante » : on ne les a pas appelées au montage, ni fait venir sur le plateau.

Elles ont donc monté une structure de production et se sont associées au producteur délégué **Nicolas Traube** (Pampa Productions) de la série Des Soucis et des Hommes, avec lequel elles partageaient la direction artistique, le choix des intervenants (précasting, réalisateur...). La discussion avec l'ensemble des postes (comédiens, réalisateur, directeur photo, costumes,

décorateur) leur a permis d'expliquer de l'intérieur ce qu'elles avaient créé, et qui n'est pas toujours présent dès les premiers épisodes ou lisible à travers le scénario.

Pour **Sylvie Coquart**, l'expérience est très positive. Elle permet de sortir du rapport de force avec les réalisateurs, le producteur, les comédiens, de simplifier les relations. « On se sent naturellement légitime à parler du type d'images que l'on veut parce qu'on les a vues avant même de les écrire ».

Elle encourage les scénaristes qui en ont l'envie et un peu d'expérience, à trouver une façon de s'associer avec des producteurs pour porter un projet.

### . Monter une société de production :

**Dominique Lancelot** a créé **Auteurs Associés** en 1997.

Le paysage était très différent alors, mais la frustration des auteurs de ne pas être associés au développement de leur projet, la souffrance de laisser le destin de ses scénarios à l'arbitrage de réalisateurs et producteurs peu investis du projet se posaient déjà. Alors qu'aux Etats-Unis, le pouvoir était aux créateurs de série et aux scénaristes, en France, à l'époque, il était impensable de suggérer à un producteur de leur laisser la responsabilité d'accompagner la production. Avec trois autres scénaristes (Alain Krief, Alexis Lecaye et Alain Robillard), ils ont donc créé Auteurs Associés.

Dominique Lancelot raconte alors son entrevue avec le directeur de la fiction de France 2 à l'époque, peu ouvert à l'opportunité de faire travailler des scénaristes producteurs. Les temps ont, comme elle le fait remarquer, changé et les esprits ont évolué.

Aux Ateliers de la fiction TV qui se déroulaient les 11 et 12 septembre à la Rochelle, et auxquels a participé **Dominique Lancelot** avec des Allemands, des Québécois, des Anglais et des Suédois, tout le monde a constaté que le suivi des grandes séries était laissé à des « showrunners ». Ce sont toujours des auteurs aux Etats-Unis mais ce n'est pas toujours le cas ailleurs.

### . Producteur au sein d'une société de production

**Stéphane Kaminka** est producteur chez Fit Production depuis quelques mois.

Il a d'abord cherché à créer sa structure pour coproduire ses projets en association avec une société de production ayant pignon sur rue. La spécificité du scénariste, selon lui, est qu'il a un métier artistique mais ne fabrique pas un produit fini. Le producteur quant à lui, en TV, est le seul à être là du premier mot du projet à la dernière musique. C'est ce qui attire Stéphane Kaminka : pouvoir se sentir le père du projet autrement qu'en l'ayant écrit et donné à adopter à d'autres.

Mais faire vivre une petite structure implique souvent de ne pas se payer et rend difficile, faute de budget de développement, de faire travailler d'autres scénaristes...

Etre « showrunner », producteur artistique ou totalement chef d'entreprise comme elle, exige un désir et des qualités spécifiques : des compétences de chef d'équipe, de gestion d'une entreprise.

Pour suivre le développement et collaborer avec tous les corps de métiers qui contribuent à la fabrication d'une série, il faut avoir une légitimité. Cela veut dire connaître le plateau, le fonctionnement des techniciens, du tournage, savoir regarder les rushes, travailler au montage...

Il faut aussi pouvoir aller vendre son projet à la chaîne et le soutenir tout au long du processus du développement.

Une fois acquises, ces compétences peuvent s'exercer à l'intérieur de n'importe quelle structure. Nul besoin d'être dirigeant.

A l'époque, Dominique Lancelot n'avait pas eu d'autre choix que de créer sa société. Aujourd'hui, il existe d'autres moyens.

Il a donc accepté la proposition de Jean-Pierre Ramsay-Levi de s'associer à sa société Fit Production, en tant que producteur.

Intégrer une société établie - tant que l'on garde les mains libres en termes de création - permet de disposer de fonds pour développer des projets et donner le temps à d'autres scénaristes de travailler en étant rémunérés. Cela lui permet, sur ses projets, d'être « directeur de collection » et de les suivre au tournage, en postproduction.

## → Deux types de motivation pour devenir producteur

Mais pour beaucoup de scénaristes, c'est moins l'envie de devenir producteur que celle de suivre leur projet et de le mener en cohérence avec ce qu'ils ont écrit qui les pousse à faire le pas vers la production. La motivation des scénaristes semble avant tout artistique. Les prérogatives laissées au créateur d'une série, son avis sur le choix du réalisateur, son implication... pourraient être déterminés contractuellement sans besoin de devenir coproducteur, remarque **Stéphane Kaminka**.

Lui voulait passer à autre chose avant de s'essouffler dans l'écriture. A l'aise de FIT, il se forme à de nouvelles compétences et connaissances qui lui font encore défaut sur les différentes étapes d'une production, notamment sur les aspects financiers. « Je n'ai pas eu envie de devenir producteur parce que les producteurs font mal leur travail mais parce que ce qu'ils font me faisait envie » a-t-il témoigné.

On a bien **deux métiers différents**. **Dominique Lancelot** distingue, d'une part le rôle du scénariste dans le développement et la production, qui peut ou non être institutionnalisé dans un contrat de coproduction.

D'autre part la responsabilité du producteur, celui qui signe avec la chaîne, qui est responsable de l'argent, et à qui l'on va faire porter la responsabilité de l'échec d'une série.

Tous les scénaristes n'ont pas envie de cette responsabilité, ni d'aller vendre leur projet à une chaîne. Et c'est l'essentiel du métier de producteur : « sans la commande de la chaîne, on reste chez soi... Cela exige énergie, patience, stratégie.

Mais ce n'est pas un travail créatif » souligne Dominique Lancelot.

## → Qui garantit la cohérence du projet du début à la fin ?

Dilemme : l'inflation du nombre de petits producteurs en concurrence les uns avec les autres, sur un marché qui se réduit, transforme le milieu de la production en jungle. Dans le même temps, l'absence d'un poste de suivi d'un projet, garantissant sa cohérence du début à la fin, pousse les scénaristes à aller vers la production.

Tout le débat tourne autour de cette question : producteur, coproducteur artistique, directeur artistique, showrunner...

qui doit assumer et financer ce rôle ? Au sein de quelle structure doit-il être tenu ?

« Les producteurs n'ont pas de personnel pour suivre les projets. Leurs directeurs littéraires lisent les textes, mais ne sont plus là au tournage. Le producteur lui-même suit souvent plusieurs projets à la fois. Et c'est le réalisateur qui récupère le bébé et fait le film qu'il voit lui » décrit **Stéphane Kaminka**. Il n'y a donc pas de garant présent du début à la fin. Le scénariste a l'avantage de connaître le projet depuis le départ, mais il faut aussi un regard plus distant, moins affectif.

Les producteurs eux-mêmes s'interrogent, remarque **Matthieu Viala** (Making Prod). En France, on a créé un statut de producteur chef d'entreprise. Dans d'autres pays, les producteurs sont souvent salariés d'entreprises plus importantes. Lui se sent chef d'entreprise, mais est associé à un producteur artistique. « On parle de producteur créatif ou artistique, directeur artistique, showrunner. Tout le débat vient de la difficulté à intégrer ce concept » résume-t-il.

### . Blocages culturels :

Malheureusement, constate **Dominique Lancelot**, on vit encore dans l'héritage de la Nouvelle Vague, où le réalisateur arrivait et balayait tout.

On reste dans une culture de défiance généralisée où scénaristes, réalisateurs, producteurs n'ont pas envie de partager leurs réflexions communes, regrette **Franck Philippon**. La formule juridique que l'on adopte pour associer les scénaristes compte peu : il faut d'abord que diffuseurs et producteurs en ressentent le besoin. On y vient par la force des choses, avec la crise : « Moins il y a d'argent, plus il faut trouver des solutions sur le papier avant d'engager les dépenses, plutôt qu'à la dernière minute sur le plateau ».

Mais il faudra que chacun soit convaincu que c'est pour le bien d'une série qu'il faut se mettre autour d'une table et créer ce poste légitime, donc le financer.

Pour **Franck Philippon**, c'est parce que le système ne veut pas financer ce rôle que toutes ces questions se posent.

Toutefois, il y aurait une prise de conscience des producteurs de la nécessité d'associer les scénaristes, de les mettre en contact au plus tôt avec les réalisateurs. Tous les Européens l'ont dit aux Ateliers de la fiction et eux le font régulièrement.

Quand un scénariste a la compétence et l'expérience d'accompagner le développement jusqu'au tournage, le producteur a envie de le garder, de se l'attacher, déclare **Dominique Lancelot**.

« La présence du scénariste sera acquise le jour où, dans les conventions de développement des diffuseurs, ce poste sera prévu et payé. Accompagner le projet, être sur le tournage, cela demande du temps, et doit donc être rémunéré », tempère **Sylvie Cocquart**.

Si, au début d'une série, diffuseur et producteur avaient défini et prévu de rémunérer ce poste, elle ne serait pas devenue coproductrice artistique. Sur la série Lignes de Vie, elle est restée directrice de collection, sans devenir coproductrice, parce que les producteurs Arnaud Figaret et Philippe Alessandri (Télé Images) l'ont associée à l'ensemble des décisions.

Pour **Hubert Besson** (Producteur de Plus Belle la Vie, TelFrance Séries), l'évolution des formats vers les séries va obliger à travailler différemment avec les auteurs. Sur toutes les séries, il y a aujourd'hui un directeur artistique qui fait le lien entre un réalisateur - qui devient un peu plus un technicien, à l'américaine - et les scénaristes. Mais on manque de scénaristes formés au plateau.

**Leslie Tabuteau** témoigne de son rôle de directrice artistique de la série Julie Lescaut depuis deux ans, après 25 ans d'assistantat à la mise en scène, puis 3 ans de direction de production. Son rôle est d'harmoniser, d'accompagner les auteurs, dès le début, sur la faisabilité du scénario, d'assurer une homogénéité à la série, aux personnages, sur le long terme. Elle informe les auteurs, leur communique le plan de travail, le casting, les met en relation avec le réalisateur.

## Le cas du Village français : un showrunner à 3 têtes

**Jean-François Boyer** (Tetra Media Studio. Un Village français) estime que le public a appris à repérer la cohérence (ou son défaut) dans une série. Pour l'assurer, le travail d'équipe entre scénariste, producteur et réalisateur est essentiel.

En 2004, avec **Emmanuel Daucé** chez Tetra Media, pour la série Un Village français, ils ont proposé à **Frédéric Krivine** de créer une société avec le réalisateur **Philippe Triboit**, de s'associer à la production et de prendre 20 % des recettes nettes part producteur (RNPP)... « On s'est dit qu'en leur proposant une part significative des recettes, on assurait une qualité, une durée et une passion », témoigne le producteur.

Le trio Krivine-Triboit-Daucé, auteur-réalisateur-producteur, forme un « showrunner à 3 têtes ». « Au début, on a écrit une règle sur un contrat : s'il surgissait un conflit artistique, Triboit et Krivine l'emportaient, et en cas de conflit économique, c'est

la production qui gagnait. On ne s'est jamais servi de cette arme, car l'entente a fonctionné. Ce showrunner à 3 têtes est présent à tous les stades ; ils prennent tous les 3 les décisions » a témoigné Jean-François Boyer.

Mais il ne faut pas généraliser à partir de cet exemple a-t-il prévenu. La proposition faite à Frédéric Krivine, au vu de son expérience d'auteur et de réalisateur, n'aurait pas été faite à de jeunes auteurs. Jean-François Boyer n'a renouvelé l'expérience que sur une seule série : La Commune.

Associer le créateur permet de l'impliquer à la fois artistiquement et financièrement. C'est à la fois une vraie motivation pour porter le projet jusqu'au bout et un avertissement pour ceux qui ne seraient pas prêts à se donner exclusivement.

## → Conséquences financières et responsabilités

Gare aux fantasmes du producteur à gros cigare : passer à la production ne rend pas nécessairement plus riche.

La rémunération d'un coproducteur dépend des négociations avec le diffuseur et le producteur, détaille **Sylvie Coquart**. Elle comprend une part des recettes producteurs et des frais généraux en tant que coproducteur, et les droits SACD de diffusion en tant que scénariste.

Cela peut permettre de dégager de l'argent pour financer une autre écriture, mais peut aussi induire une coresponsabilité : ce fut le cas après un dépassement de budget sur les premiers épisodes Des Soucis... A la demande de Nicolas Traube, les deux coproductrices scénaristes ont réduit leurs marges.

En revanche, cela n'impose pas d'apporter de l'argent sur le projet. **Sylvie Coquart** et sa coscénariste ont apporté à la coproduction l'accord avec la chaîne et la garantie de bonne fin sur les textes.

Quant aux risques financiers que cela comporte, **Dominique Lancelot** relativise : les budgets en TV sont aujourd'hui maîtrisés et il existe des assurances. Sur une production nationale, le risque est réduit. C'est différent sur une grosse coproduction internationale comme Les Borgia.

De là à gagner plus d'argent ? En tant que chef d'entreprise, **Dominique Lancelot** dit ne pas gagner plus à l'année que sa scénariste en chef, et consacrer tout son temps à son entreprise. Sauf à revendre sa société, ce qu'elle avait fait à Carrère (pour 50 %), ce n'est pas en devenant producteur qu'on devient très riche...

Mais on prépare sa retraite ! La propriété d'un catalogue avec des séries qui marchent a une valeur pour l'avenir.

Un scénariste qui travaille régulièrement gagne confortablement sa vie. Quand il produit, il n'écrit pas : a priori, il la gagne moins bien, remarque **Stéphane Kaminka**. Le salaire qu'il a négocié avec Fit maintient son niveau de rémunération antérieure, mais cela impose d'autres contraintes : un changement de vie, un rythme de bureau... Le bilan financier ne sera pas forcément gagnant à long terme, mais sa motivation du moment est ailleurs : apprendre en vue d'être capable de gérer toute la chaîne de développement et de fabrication d'une œuvre.

## → Créer une petite société est plus simple, que de la faire durer et grossir...

Créer une petite structure comme celle de **Sylvie Coquart**, domiciliée chez elle au départ, peut se faire en 2 jours, avec 5.000 euros de capital. La comptabilité, le juridique peuvent être délégués.

Mais choisir la démarche de faire fructifier le peu qu'on a gagné pour en gagner encore plus, faire des projets de plus en plus gros : cela devient compliqué et nécessite des compétences d'entrepreneur.

Un participant relève que même une société dotée d'une structure légère coûte près de 2.000 euros par an afin de pouvoir bénéficier d'un compte professionnel, d'un comptable, de rendre ses comptes à la chambre de commerce.... Et il est plus facile de créer une société que de la liquider.

Pas question donc de créer une société puis d'attendre que les projets arrivent. Il faut d'abord avoir un projet avant de se lancer.

**-2-**

## **Scénariste : avoir un agent (ou pas) ?**

**Jeudi 13 septembre 2012**

*Modératrices : Sylvie Coquart (scénariste, vice-présidente Fiction TV à la Guilde),  
Anne Rambach (scénariste)*

*Avec :*

- *Catherine Winckelmuller (Agents et Associés)*
  - *Lise Arif (Agence Lise Arif)*
  - *Elisabeth Tanner (Artmedia)*
- *Christophe Ledannois (Quelle belle histoire)*
  - *Stéphane Jardin (Safran)*
  - *Mikael Caraës (Rosebud)*

*Intervenants dans le public :*

- *Janine Lorente, directrice adjointe de la SACD,*

**Sylvie Coquart** situe le débat dans le contexte du récent protocole d'accord signé entre la Guilde et le Syndicat Français des Agents Artistiques et Littéraires (SFAAL). Cet accord visant à refuser ensemble certaines clauses de contrats abusives marque un rapprochement entre scénaristes et agents. Mais cette première étape appelle à poursuivre le dialogue pour continuer à mieux travailler ensemble dans l'avenir. Comment ? C'était l'un des objets du débat à La Rochelle.



## → Etat des lieux des relations scénaristes-agents :

### . Historique du rapprochement :

**Anne Rambach** de la commission TV de la Guilde, qui a participé aux discussions avec le SFAAL, rappelle que scénaristes et agents ont des intérêts communs. Le dialogue est donc évident, même si des tensions existent.

Il y a un an, la Guilde a interrogé ses membres sur leur relation avec leur agent et réalisé une synthèse à partir des 80 contributions (sur 300 membres de la Guilde) reçues.

Cet état des lieux a révélé à la fois un lien fort entre les scénaristes et leurs agents, et des récriminations à leur encontre.

Beaucoup de scénaristes avaient l'impression d'être insuffisamment défendus, mais en même temps, se déresponsabilisaient et acceptaient de signer des contrats qui ne leur convenaient pas.

La Guilde a rencontré une envie réciproque de dialogue auprès du SFAAL. L'idée a très vite émergé d'agir conjointement pour faire respecter certaines clauses des contrats. Elle s'est concrétisée, avec l'annonce faite au Festival de la fiction de La Rochelle le 15 septembre :

« **Scénaristes et agents s'associent pour promouvoir un meilleur encadrement contractuel.** Les 300 auteurs de la Guilde française des scénaristes et les agents membres du SFAAL s'engagent, individuellement et collectivement, à ne plus signer certaines

clauses de contrat abusives »

Le protocole signé entre la Guilde et le SFAAL porte sur 5 points clés qui doivent figurer a minima dans les contrats :

- la prise d'une option doit être rémunérée ;
- le paiement des dernières échéances par le producteur ne peut être conditionné à l'acceptation du projet par le diffuseur ;
- tout projet doit être accompagné d'une « fiche généalogique » qui reprend l'historique des auteurs qui sont déjà intervenus ;
- tout litige sera réglé par voie de médiation et, s'il y a lieu, d'arbitrage (cf. Association de médiation et d'arbitrage des professionnels de l'audiovisuel, AMAPA) ;
- la durée de cession des droits d'auteurs ne peut excéder 30 ans.

« Peut-on aller plus loin collectivement pour améliorer notre travail ? »

C'était la question autour de laquelle la Guilde a invité les agents à débattre à La Rochelle.

### . Le rôle des agents vu par eux-mêmes

Chacun des agents présents a d'abord exprimé sa vision de la relation avec le scénariste.

« S'il choisit d'avoir un agent, le scénariste doit être clair sur son attente, sinon ce sera une source de frustration. On ne peut tout demander à son agent. Ce n'est pas un psy », insiste **Catherine Winckelmuller**.

**Christophe Ledannois** confirme que tous n'ont pas la même demande. « Certains auteurs attendent que l'on démarche pour eux, qu'on leur trouve du travail. D'autres n'ont besoin que d'une aide sur les contrats ». C'est « un couple, et la manière de travailler se définit ensemble », renchérit **Lise Arif**.

Tous estiment cependant que la fonction de premier lecteur, de premier critique, de conseil artistique est importante. Notamment pour un scénariste débutant. C'est pour travailler

dans un milieu artistique que l'on fait ce métier, et c'est l'aspect artistique qui doit être mis en avant dans le rôle d'agent, selon **Michaël Caraës**.

« L'agent doit aussi savoir construire la carrière de l'auteur et le faire évoluer », ajoute **Lise Arif**. À ce titre, il doit exercer une veille vigilante sur les évolutions du monde, du milieu artistique et de ses besoins, pour expliquer à son auteur comment s'adapter, anticiper...

Pour **Elisabeth Tanner**, le contrat d'auteur est le plus difficile à négocier. Sa négociation intervient au début du projet, à un moment où tout est à démarrer mais où il faut savoir faire de la prospective.

## → Quelles sont les évolutions perçues dans le métier et les contrats par les agents ?

Pour **Michaël Caraës**, le passage au format de 52' a révolutionné la position et le rôle de l'agent et de l'auteur sur les séries.

Le droit en France reste inadapté à une évolution vers la fonction de showrunner à l'américaine. D'où le souhait des auteurs de devenir producteur pour avoir plus de pouvoir sur leur œuvre.

### . L'évolution vers des contrats segmentés précarise les auteurs.

Au lieu de commander une œuvre entière, du synopsis à la version dialoguée définitive, les producteurs ont tendance à signer d'abord le synopsis, puis le traitement, puis le dialogue. « Cela met l'auteur sur un siège éjectable en permanence et l'empêche de vivre sereinement », déplore **Stéphane Jardin**.

La réponse passe par la notion d'exclusivité de l'auteur sur un projet, estime **Michael Caraës**. Cette exclusivité sur une série doit être retranscrite dans les contrats avec une contrepartie financière.

**Stéphane Jardin** n'y croit pas du tout, au vu de tentatives passées qui ont échoué. « Dans une logique d'exclusivité, quand le producteur fait des chèques avant d'avoir les textes, les relations finissent par se tendre, parce qu'il est lui-même dans une situation fragile par rapport au diffuseur ».

## . Des contrats qui reflètent la subordination du producteur au diffuseur :

Pour **Elisabeth Tanner**, tout est question d'argent et de rapport au diffuseur. À la différence du long-métrage, où le projet se définit dans un tête-à-tête entre l'auteur et le producteur jusqu'à une phase avancée du travail, en télévision, la reddition des comptes est faite systématiquement au diffuseur, qui est le payeur. Les sociétés de production sont exsangues et n'ont pas les moyens de leur développement.

Certains producteurs, souvent issus du cinéma, gardent une forme de liberté en ne segmentant pas dès le départ les projets. Mais avec d'autres, les relations contractuelles et juridiques se tendent parce que le producteur n'est qu'un passeur d'ordres, fluctuant au gré de l'avis des diffuseurs et conseillers de programmes...

Le problème ne vient pas des contrats : la pratique juridique ne fait que s'adapter à cette réalité, conclut **Elisabeth Tanner**. Pour elle, il n'y aura pas d'avancée juridique sans une bataille

« sociologique » pour exiger des chaînes qu'elles valident le projet plus tardivement et qu'elles demandent au producteur de prendre en charge le développement. Si un producteur développe en se contentant de passer les chèques de la chaîne à l'auteur, son lien de subordination au diffuseur se reflètera dans le contrat. S'il développe seul, il aura une relative liberté juridique.

Et c'est moins la segmentation que la précarité qui pose problème, juge **Elisabeth Tanner**. Pour un auteur américain qui écrit un ou deux épisodes d'une série vendue dans le monde entier et en vit toute l'année, la segmentation est plus acceptable. Cela suppose donc que la compétitivité de nos séries à l'international ainsi que les rémunérations des auteurs s'améliorent.

**Lise Arif** distingue toutefois les projets personnels d'auteur et le cas où un auteur se met « au service » d'une série. Là, il peut admettre une certaine segmentation.

## . L'émergence du showrunner dans les contrats

Le débat auteur/producteur du Zinc le 14 septembre a montré que le souhait des auteurs de s'impliquer artistiquement dans le travail de préparation d'une série, pour en garder la cohérence, trouve un écho chez les producteurs. Les contrats le reflètent-ils ?

Certains contrats commencent à prévoir une rémunération de l'auteur à deux niveaux : un prix par scénario, et une « réserve » pour son intervention sur la cohérence de la série (le casting, le suivi de l'évolution d'un personnage...). « On commence ainsi plus ou moins à créer le métier de showrunner », indique **Elisabeth Tanner**, mais dans la continuité de l'auteur qui a créé la bible, les personnages.

Que cette réserve soit prise ou non sur la convention d'écriture avec le diffuseur ne rentre pas en jeu dans ses discussions avec le producteur. Ce qui compte, c'est le montant que le producteur investit dans le développement, qu'il vienne d'une convention d'écriture, de fonds propres, d'aides au développement, du compte de soutien.

« Il ne faut pas rentrer dans la logique du producteur qui se plaint de manquer d'argent, des difficultés que lui fait la chaîne », prévient **Elisabeth Tanner**. La négociation de l'agent doit se concentrer sur l'estimation de la valeur du travail qui va être demandé à l'auteur.

## → Comment lutter contre certaines dérives constatées dans les contrats ?

Si scénaristes et agents veulent décider de lutter de concert contre certaines dérives, **Elisabeth Tanner** met toutefois en garde contre l'idée que tout pourrait être résolu au niveau collectif : « Chaque contrat est une histoire individuelle ». Quelles que soient

les améliorations auxquelles le SFAAL et la Guilde peuvent réfléchir ensemble, c'est par la force des avancées obtenues sur chaque contrat que l'ensemble s'améliorera, estime-t-elle.

## . Les Ateliers d'écriture

Ils servent de prétexte aux producteurs pour opposer salariat et droit d'auteur. L'enjeu de la bataille est notamment la détention des droits : un producteur peut préférer payer à un scénariste un salaire élevé et conserver 100 % des droits.

Salarié les auteurs en atelier selon le système américain, en droit, revient à considérer que la contribution de chaque auteur, dans le cadre d'une œuvre collective, n'est pas déterminante. C'est en contradiction avec la loi française. La mise en œuvre d'ateliers se fait donc souvent à la limite de la légalité.

Pour **Christophe Ledannois**, le travail d'auteur doit être payé en tant que tel ; les contributions supplémentaires - atelier, direction de collection - rémunérées en plus, éventuellement en salaire, car ce n'est plus un travail d'auteur.

Mais aujourd'hui, on voit des scénarios payés le prix habituel, et des ateliers organisés sans rémunération. Seuls Plus Belle la Vie, Section de recherches et Un Village français fonctionnent vraiment en ateliers. « Le reste, c'est tout et n'importe quoi ! », conclut **Christophe Ledannois**.

Faut-il interdire la pratique ou la tolérer, notamment pour de jeunes auteurs pour qui le passage en atelier est aussi une

formation ? C'est un des chantiers à organiser, pour la présidente du SFAAL.

Une analyse juridique précise n'a jamais été réellement faite, remarque Janine Lorente, directrice adjointe de la SACD. Même si on trouve une solution juridique compatible avec le droit français, elle pourrait conduire à de nouvelles dérives : la création d'ateliers qui ne se justifient pas sur une œuvre, au détriment de la part des droits des auteurs.

**Catherine Winkelmueller** suggère qu'une analyse de la rémunération des auteurs travaillant en atelier soit lancée et que la Guilde enquête auprès de ses membres sur les pratiques en cours.

Mensualiser la rémunération des auteurs - ce qui ne signifie pas les salarier - peut être la solution, propose **Stéphane Kaminka**, pour permettre à l'auteur d'être rémunéré sur les temps où il n'écrit pas, mais où il doit être présent, participer aux réunions de brainstorming...

## . Autre dérive : la clause de substitution d'auteur , qui autorise à remplacer un auteur du jour au lendemain. \_\_\_\_\_

Elle autorise à remplacer un auteur du jour au lendemain sans qu'il ne puisse rien réclamer, est récemment apparue dans les contrats. Une clause baptisée de « de siège éjectable », par **Jean-André Yerlès**, à laquelle peuvent s'opposer les seuls auteurs « installés ».

**Elisabeth Tanner** considère que pour un scénariste que l'on fait venir pour développer une idée originale dont il n'est pas l'auteur, la substitution ne pose pas vraiment de problème. Mais on ne peut éjecter l'auteur qui apporte l'idée originale. On peut éventuellement lui adjoindre un coauteur. Il faut prévoir en amont dans quelles conditions il repart avec son idée, quitte à rembourser... si on arrête le projet.

## . Le recours à la cession de droits plus qu'à l'option est vécu comme une source de fragilité pour les auteurs. \_\_\_\_\_

Pourtant, affirme **Elisabeth Tanner**, la cession de droits n'est pas forcément dramatique. Si un producteur la demande, l'auteur peut l'accepter à condition que tout soit prévu, que le producteur cessionnaire de droits s'engage sur le contrat à rémunérer l'intégralité du développement... Une fois ces conditions posées, il préférera peut-être revenir à une simple option ! Elle conseille un contrat de cession de droits à double détente :

un premier règlement immédiatement et un rattrapage qui devient exigible au déclenchement d'une convention d'écriture mais qui rémunère le travail précédemment remis, faute de quoi le producteur perd tout droit.

« On trouve toujours des solutions et c'est pourquoi tout ne doit pas être figé dans des pratiques collectives », répète-t-elle.

## . Quant aux producteurs qui tentent de systématiser le paiement à l'acceptation du diffuseur \_\_\_\_\_

**Stéphane Jardin** rappelle que ces clauses seraient systématiquement cassées devant un tribunal. Donc ce n'est pas un problème de droit ou de contrat mais de mauvaise foi du producteur.

## . Les rémunérations ridicules de la TNT et des nouveaux médias. \_\_\_\_\_

**Sylvie Coquart** se fait écho des tarifs ridicules proposés à des scénaristes pour travailler sur des séries longues pour nouveaux médias et des chaînes de la TNT.

De fait, les ressources et l'audience des chaînes de la TNT sont limitées. Mais le droit français a prévu une réponse, affirme **Elisabeth Tanner** : l'association de l'auteur à l'exploitation de l'œuvre. Il faut donc prévoir une véritable rémunération au profit de l'auteur, dès lors qu'il y a une vraie exploitation de l'œuvre et qu'elle circule.

**Le problème de la rémunération des auteurs, c'est le marché**, insiste **Elisabeth Tanner**. Les séries américaines se vendent dans le monde entier. La série *Les Borgias* produite par Takis Candilis a coûté autour de 23 millions d'euros financés sur l'international.

A l'inverse le système de la TV française est le plus souvent endogame. Les producteurs ne travaillent que pour les chaînes françaises, qui financent en amont, sans se soucier des exploitations ultérieures. Et les auteurs sont, dans les faits, rémunérés au forfait même si on négocie une rémunération proportionnelle aux recettes.

Il faut remettre de la vertu dans la façon de penser des producteurs, considère la présidente du SFAAL.

Imaginer une grille de rémunération-plancher à la négociation des contrats serait un piège. Contrairement à une grille de minima salariaux, dans la négociation des droits, dès qu'un minimum est prévu, on va considérer que la cession de droits est acceptée à ce niveau-là. Et l'on n'est plus en position de négocier au-delà. Le plancher devient un plafond.

## → Agent généraliste ou spécialisé ?

Face à la baisse des rémunérations, les auteurs multiplient les collaborations diverses : théâtre, radio... Mais ils voudraient n'avoir affaire qu'à un seul agent pour gérer l'ensemble de leurs activités.

Plusieurs agents estiment difficile d'être généralistes et conseillent à leurs auteurs de s'adresser à un spécialiste par domaine. **Christophe Ledannois** a fait des contrats d'auteurs pour l'édition

de bande dessinée, mais considère que c'est un autre métier de négocier l'édition de romans, de théâtre,... Rien n'empêche d'avoir plusieurs agents qui collaborent entre eux.

De même pour aller sur un marché étranger, mieux vaut s'adresser à un agent local. Dans ce cas, plusieurs agents peuvent collaborer, se partager les territoires ou la commission.

**-3-**

## **Les aides directes à l'écriture**

**Samedi 15 septembre – 17h/18h30**

*Modérateurs : Claire Le Maréchal (scénariste),  
Jean-André Yerlès (président de La Guilde),  
Guilhem Cottet (délégué général de La Guilde)*

*Avec :*

- *Noemie Benayoun (Chargée de mission Création/Production,  
ECLA – écrit, cinéma, livre, audiovisuel, Agence régionale Aquitaine)*
- *Sébastien Colin (Chef de service cinéma/audiovisuel  
pour le Conseil Régional Ile-de-France)*
- *Chantal Fischer (chef du service cinéma et audiovisuel Région PACA)*
  - *Agnès de Bellabre (Association Beaumarchais-SACD)*

*Le Fonds d'Aide à l'Innovation du CNC n'a pas pu participer au débat*

**Jean-André Yerlès**, président de la Guilde, rappelle l'enjeu pour les scénaristes de bénéficier d'aides directes à l'écriture : elle permettent de développer un projet, sans passer « sous les fourches caudines » d'un producteur ou d'un diffuseur.

Pour **Guilhem Cottet**, délégué général de la Guilde, elles donnent aux scénaristes un certain confort à un moment où les producteurs ont des difficultés à financer le développement.

## → Génèse et objectifs des dispositifs d'aide :

### . La Région Ile-de-France vient de voter un dispositif d'aide à l'écriture doté de 400.000 euros. \_\_\_\_\_

La clôture du premier dépôt des dossiers était fixée au 24 septembre. Une seconde session aura lieu en janvier 2013.

Ce dispositif est né de la volonté des élus de compléter la politique mise en place depuis 10 ans : aides à la production, à la diffusion,

à la post-production, à l'accompagnement des œuvres, à l'exploitation.

Il manquait l'étape de l'écriture pour renforcer la cohérence de l'ensemble.

### . La Région Aquitaine avait des aides à l'écriture et au développement mais elle vient de les rebaptiser : « aides à la conception » \_

Et à ce titre 181 000 euros ont été provisionnés pour l'année 2012. L'aide à la conception permet d'adapter sa demande à l'état d'avancement de l'écriture, de s'adapter au mieux aux particularités du projet.

Il est possible de revenir plusieurs fois au titre de cette aide. Elle est plafonnée à 25.000 euros pour le Long métrage.

Elles peuvent être demandées en direct par un auteur seul, ou accompagné d'un producteur.

Elles concernent :

- le long métrage pour le cinéma,
- le documentaire et l'animation pour l'audiovisuel.

Ainsi au lieu de demander d'abord une aide à l'écriture plafonnée à 4.000 euros pour un documentaire par exemple, puis une aide au développement, l'aide à la conception permet d'adapter sa demande à l'état d'avancement de l'écriture du projet. Elle est plafonnée à 25.000 euros.

L'Aquitaine n'a pas d'aide à la conception pour les séries TV. Il faut noter que seules les aides à la production des régions sont abondées par le CNC selon le principe du 1 pour 2 – pour 2 euros mis par la région, le CNC en met 1-Faute d'abondement, les aides à la conception reposent donc uniquement sur les engagements des régions et territoires. C'est une politique volontariste sur les aspects de création.

Au-delà de l'aide financière, du Conseil Régional, Ecla a mis en place un Bureau des auteurs où un auteur isolé peut être accompagné en début de projet, travailler avec des professionnels, rencontrer d'autres collaborateurs de la création.

C'est une pratique qui permet de repérer et suivre au plus près un auteur et l'évolution de son projet.

La mise en réseau, l'orientation vers des propositions ciblées (formation, résidence...), la participation à des délégations lors de festival sont autant d'éléments qui structurent l'accompagnement.

### . En PACA, les aides à l'écriture ont été mises en place il y a 10 ans à l'issue de discussions avec des professionnels. \_\_\_\_

C'est à leur demande que la région a créé un Fonds d'aide à l'écriture, pour les documentaires, les longs et courts métrages, la fiction TV, l'animation. Le montant des aides est autour de 4 à 5.000 euros.

Après 5 ans, un premier bilan a démontré que les résultats concernant la fiction TV, le court métrage et l'animation, étaient voisins de zéro. Les scénarios avaient bien été écrits mais aucun des projets aidés, à l'exception d'un court métrage, n'avait été mis en production.

A l'inverse, environ un quart des projets de longs-métrages et documentaires aboutissait à une mise en production. Le dispositif a donc été modifié pour le réserver à ces deux genres. Les aides directes à la fiction TV et au court métrage ont donc été supprimées.

En effet, l'analyse a montré, explique **Chantal Fischer**, que les producteurs en régions étant plutôt des producteurs de documentaires, les projets aboutissaient parce qu'encadrés par un producteur dans un réseau de proximité.

Sur le long-métrage, c'est souvent sur le nom de quelques réalisateurs basés dans la région comme Robert Guédiguian que les projets se faisaient.

Les auteurs avaient besoin, avant toute chose, d'être mis en réseau pour rencontrer des producteurs, des diffuseurs...

La Région a donc mis en place des formations, avec la chambre des métiers, le GREC. Dans les festivals, elle favorise les rencontres avec des producteurs d'autres régions, afin que les auteurs locaux trouvent un producteur. Ces initiatives commencent à porter leurs fruits. Cette année, et c'est une première, deux fictions TV se sont faites avec un producteur délégué dans la région.

Ainsi, témoigne **Chantal Fischer**, en fiction, « nous accompagnons nos auteurs à La Rochelle, à Luchon, financièrement mais aussi pour qu'ils rencontrent des producteurs devant lesquels « pitcher leur projet ».

Enfin la Région PACA a initié deux résidences, aux Baux de Provence et à Nice, pour des auteurs de fiction TV et de long métrage. Ils sont accueillis, nourris et logés pour des séjours de 1 à 3 mois, au cours desquels ils bénéficient d'une bourse de 3 à 5.000 euros.

### . L'Association Beaumarchais aide à l'écriture depuis 25 ans les auteurs sur tous les répertoires de la SACD (théâtre, opéra, danse, arts de la rue, fiction TV, animation, courts et longs-métrages, fiction radio en partenariat avec France Culture et France Inter, formats innovants en partenariat avec Orange). \_\_\_\_\_

Les aides sont attribuées directement sous forme de bourse, à un auteur sur un projet en cours d'écriture. L'Association Beaumarchais effectue aussi un travail de mise en réseau pour

aider les auteurs à rencontrer des producteurs, des réalisateurs, des diffuseurs, des comédiens et cherche à valoriser le label « Beaumarchais » comme gage de qualité.

## → Qui sont les auteurs qui peuvent être aidés ? Selon quels critères ?

**Jean-André Yerlès**, en tant que scénariste actif déjà en contact avec des producteurs, remarque qu'il n'a pas le réflexe d'aller chercher des aides à l'écriture. Les aides peuvent-elles aussi concerner des professionnels avvertis ?

### . En région PACA, les aides s'adressent à des professionnels ayant déjà réalisés au moins un documentaire, ou 3 courts-métrages, ou un long, pour demander une aide à l'écriture d'un documentaire ou d'un long.

Mais l'appui d'un producteur n'est pas requis. « On s'est rendu compte que les lettres de producteurs présentées au dossier étaient souvent « bidons » et que l'on retrouvait finalement un autre producteur sur le projet » témoigne **Chantal Fischer**.

Si les aides à l'écriture sont réservées à des auteurs domiciliés dans la région, le lieu de tournage du projet reste ouvert. Résidences et aides au développement sont ouvertes à tous, sans critère territorial.

### . En créant son nouveau dispositif, l'Ile-de-France a trois objectifs :

- favoriser la création ;
- favoriser l'émergence de nouveaux auteurs ;
- développer une relation avec le public autour de la création via la mise en place d'une résidence.

Le dispositif est ouvert à des scénaristes confirmés ou débutants, français ou étrangers.

Seul impératif : l'auteur doit se consacrer pendant 2 à 10 mois à des ateliers et des rencontres avec le public autour de la création, au sein d'une structure d'accueil en Ile-de-France, quelques heures par semaine. Il peut s'agir d'une médiathèque, un hôpital, un lycée, une prison, une salle de cinéma, un site historique, un lieu culturel.... Ainsi, qu'il réside en Ile-de-France ou pas, l'auteur devra y venir régulièrement. En revanche, le sujet et le tournage n'ont pas besoin d'être en lien avec la région.

Le dossier est déposé en commun avec la structure d'accueil, qui peut recevoir jusqu'à 5.000 euros d'aide pour les frais éventuels liés à l'organisation d'ateliers... L'auteur reçoit une bourse de 2.500 euros par mois : le montant global dépend donc de la durée de la résidence.

Les critères sont différents selon qu'il s'agit d'auteurs débutants ou confirmés. Les premiers doivent avoir suivi une formation scénaristique, ou réalisé un court-métrage sélectionné dans un festival. Et un tutorat par un professionnel référent les accompagnera.

Les seconds doivent avoir écrit un certain nombre d'œuvres diffusées en TV, en salle ou sélectionnées dans des festivals au cours des 5 dernières années.

### . En Aquitaine, les aides à la conception pour le long-métrage sont attribuées sans critères de territoire.

Mais elles sont destinées en priorité aux premières œuvres : premier, second ou 3e long-métrage - donc à des talents émergents. Contribuer à une ambition artistique est un des objectifs. Pour le documentaire, et l'animation, il s'agit de créer les conditions

d'une initiative régionale en destinant le soutien aux auteurs ou producteurs régionaux. A ce titre les projets ne sont pas nécessairement fléchés des tournages valorisant les sujets régionaux.

### . L'Association Beaumarchais ne fixe pas de critère d'âge ou d'expérience mais privilégie de facto les auteurs émergents, sans toutefois exclure d'aider des auteurs reconnus sur des projets personnels difficiles à monter. Ou aider un auteur ayant réussi en télévision à passer au cinéma.

Elle n'impose pas davantage de critère de nationalité ou de territorialité. En revanche elle n'aide que les projets écrits et tournés en français.

Deux commissions par an en cinéma et en télévision attribuent les aides. Un auteur peut présenter un projet cinéma et un projet télévision. Mais tout auteur ne peut bénéficier de la bourse en cinéma qu'une seule fois et une seule fois en TV.

Sur 150 à 200 projets de longs-métrages reçus, deux fois par an - des chiffres en constante augmentation - 3 à 5 sont aidés. La sélection se fait vraiment sur le projet de scénario, la note d'intention.

La bourse est de 5.000 euros pour un long-métrage, une série ou un unitaire TV, (cotisation Agessa incluse, soit 4.600 euros nets pour l'auteur).

En court-métrage, la bourse est de 2.000 euros (1.850 euros nets pour l'auteur) et peut être assortie d'une aide à la production de 5.000 euros, demandée par le producteur.

## → La réalité du marché est-elle prise en compte par les auteurs et pour l'attribution des aides ?

**Agnès de Bellabre** note que les projets reçus sont de plus en plus professionnels et venant d'auteurs formés au Conservatoire d'écriture ou dans des écoles de cinéma.

En télévision, elle observe que des projets bien écrits mais qui ont peu de chance de se faire rapidement avec une chaîne sont souvent déposés par les auteurs les moins expérimentés.

En revanche, les auteurs expérimentés proposent parfois des projets plus formatés, comme s'ils se formataient eux-mêmes.

**L'Association Beaumarchais** cherche à garder un équilibre dans sa sélection, en encourageant des projets audacieux tout en gardant la notion de faisabilité à l'esprit.

**Noemie Benayoun** en Aquitaine fait le même constat : les dossiers adressés reçus sont de moins en moins « amateur ». L'idée s'est ancrée que les fonds d'aide en région sont destinés à des professionnels, même si ce sont des professionnels en devenir. Etre dans une démarche professionnelle, avoir eu un film diffusé, une présence en festival, une formation initiale ou continue, constitue un critère.

**Chantal Fischer** admet que la conviction qu'un projet ne pourra trouver un distributeur ou un diffuseur est un motif de refus des projets par les comités de sélection. Mais c'est un critère non-dit.

## → La sélection peut-elle reposer sur des critères objectifs ?

**Jean-André Yerlès** évoque la réflexion initiée au sein du Fonds d'aide à l'innovation du CNC, présidé par un auteur Frédéric Krivine, pour rechercher des critères objectifs d'évaluation des dossiers. Les scénaristes veulent savoir pourquoi leur projet n'est pas retenu.

Claire Lemaréchal, scénariste, a été il y a plusieurs années membre du jury de la commission plénière du Fonds d'aide à l'innovation, la dernière à lire les projets. Le Fonds a changé et s'oriente vers un Fonds de développement plus que d'innovation. Frédéric Krivine veut essayer de proposer une grille de lecture des projets à travers des critères comme la dramaturgie, la caractérisation des personnages, l'empathie avec le personnage principal...

Définir des critères de ce type permettrait aux scénaristes de s'inscrire dans une démarche professionnelle, et donnerait une lisibilité aux différents dispositifs.

**Chantal Fischer** admet que cette question essentielle n'est pas résolue, et que les auteurs demandent toujours pourquoi leur projet est refusé.

## → Quels résultats de ces aides ?

**Jean-André Yerlès** évoque le travail entrepris pour réformer le Fonds d'aide à l'innovation du CNC, à la suite du constat qu'en 4 ans, aucun des projets aidés n'a été mis en production.

**Chantal Fischer** a expliqué comment le dispositif d'aide à l'écriture a été modifié en PACA du fait de l'absence de résultat en court-métrage et fiction TV. Mais sur le documentaire et le long-métrage, avec un quart des projets produits, il a prouvé son utilité.

**En Aquitaine**, sur le long-métrage et le documentaire, l'ECLA voit des projets aboutir, notamment avec des auteurs passés par son Bureau des auteurs. Ils ont fait ensuite une demande d'aide à l'écriture puis trouvé un producteur et sont allés jusqu'à la réalisation du film. Cela montre qu'il y a une vraie utilité, même si cela reste quantitativement faible. Les aides opèrent comme un soutien à création en marche, et constituent sans doute aujourd'hui un élément crucial dans la structuration de projets fragiles et ambitieux.

Pour l'**Association Beaumarchais**, le bilan est mitigé en télévision. Récemment deux grands projets ont abouti : la série Vestiaires pour France 2 qui va avoir une seconde saison, et Comme un air d'Autoroute pour Arte, en compétition au Festival de La Rochelle.

Aucun des dispositifs d'aide présenté ne fonctionne avec une grille de lecture préétablie des projets. À chaque fois, c'est un comité de professionnels qui fait la sélection. « S'agissant d'aides à l'écriture, on peut donner des conseils d'amélioration, des directions d'écriture, juger qu'un personnage doit avoir plus de sens...mais si tout était déjà parfaitement écrit, il n'y aurait plus besoin d'aide » indique **Chantal Fischer**. « Le premier critère est artistique et forcément subjectif » renchérit **Noémie Benayoun**.

C'est aussi le potentiel d'un auteur qui est envisagé.

**L'Association Beaumarchais** fait un commentaire sur chacun des projets reçus pour pouvoir expliquer un refus à un auteur.

Mais un projet refusé pendant des années peut un jour aboutir et rencontrer le public, parce qu'il arrive au bon moment.

Ainsi, Chantal Fischer raconte qu'en 2011, quatre projets aidés par la région PACA - Vestiaires, De Rouille et d'Os, Caïn, L'épreuve d'une vie - mettent en scène des handicapés. Auraient-ils été acceptés il y a quelques années ?

La plupart des auteurs soutenus trouvent rapidement un producteur, arrivent à se faire financer le développement de leur projet. Mais au niveau des diffuseurs, cela a souvent du mal à aboutir.

La bourse permet donc à des auteurs de se faire repérer par des producteurs. Mais souvent c'est un autre projet que celui qui a eu la bourse qui verra le jour. Sur ce constat, l'Association a déjà modifié l'accompagnement qu'elle apporte aux auteurs et est en phase de réflexion sur le sujet.

**En conclusion, Jean-André Yerlès fait remarquer que les circuits classiques de production en télévision comme au cinéma ne permettent pas de prendre des risques sur des projets complexes. Les scénaristes comptent sur les aides directes, de plus en plus nombreuses pour les accompagner sur ces projets.**

## → Plus d'infos sur les aides directes :

*La Guilde a prévu de réaliser un guide pratique sur les aides à l'écriture.*

**Le Ciclic** (ex-Centre Images) de la Région Centre édite chaque année un guide de l'ensemble des aides à l'audiovisuel et au cinéma en régions

**Le site du CNC** liste un certain nombre d'aides régionales, nationales, européennes aux auteurs.

<http://www.cnc.fr/web/fr/les-aides-regionales-nationales-et-europeennes>

**Les aides du CNC :**

<http://www.cnc.fr/web/fr/les-aides-du-cnc>

**Région Ile-de-France :**

<http://www.iledefrance.fr/missions-et-competences/culture-tourisme-sports/la-culture-et-le-patrimoine/cinema-et-audiovisuel>

**Aquitaine :**

<http://les-aides.aquitaine.fr/article106.html>

**PACA**

<http://www.regionpaca.fr/culture/la-region-et-le-cinema.html>

**Association Beaumarchais :**

<http://beaumarchais.asso.fr/aides-a-lecriture/>







---

## Rencontres de La Guilde française des scénaristes

---

avec le soutien de la  et  la culture avec  
la copie privée

**LA GUILDE**  
française des scénaristes

La Guilde française des scénaristes  
59 rue Meslay  
75003 Paris

[www.guiledesscénaristes.org](http://www.guiledesscénaristes.org)  
[guilhem.cottet@guiledesscénaristes.org](mailto:guilhem.cottet@guiledesscénaristes.org)