

# *Écrire pour le cinéma, la télévision ou l'animation*

## *Entretien avec Romain Protat<sup>1</sup>*

**par Martin Fournier et Ionela Roharik**



Romain Protat est scénariste, réalisateur et écrivain. Il a écrit les scénarios de plus d'une dizaine de long métrages de cinéma et a également travaillé sur plusieurs séries télévisées. Il a en particulier co-écrit les scénarios de *Calvaire* (Fabrice Du Welz, 2004<sup>2</sup>), *Comme des frères* (Hugo Gélin, 2012<sup>3</sup>), *Alleluia* (Fabrice Du Welz, 2014<sup>4</sup>), *Adopte un veuf* (François Desagnat, 2016<sup>5</sup>), *Mon poussin* (Frédéric Forestier, 2017<sup>6</sup>), *C'est beau la vie, quand on y pense* (Gérard Jugnot, 2017<sup>7</sup>) ou *Adoration* (Fabrice Du Welz, 2019<sup>8</sup>). Depuis 2018, il est président du Répertoire Cinéma de la Guilde Française des Scénaristes<sup>8</sup>.



<sup>1</sup> Entretien réalisé en juin 2020.

<sup>2</sup> Co-écrit avec Fabrice Du Welz.

<sup>3</sup> Co-écrit avec Hugo Gélin et Hervé Mimran.

<sup>4</sup> Co-écrit avec Fabrice Du Welz et Vincent Tavier.

<sup>5</sup> Co-écrit avec Jérôme Corcos, François Desagnat et Catherine Diament.

<sup>6</sup> Co-écrit avec Frédéric Forestier.

<sup>7</sup> Co-écrit avec Gérard Jugnot, Guy Laurent et Thibault Vanhulle.

<sup>8</sup> <https://www.guildedesscenaristes.org/>

*La Guilde Française des Scénaristes comporte trois répertoires : Cinéma, Animation et Fiction<sup>9</sup>. Pourquoi cette distinction ?*

Cette distinction est essentiellement due au fait que les pratiques, les usages professionnels et les interlocuteurs sont différents. En cinéma on n'a par exemple peu à faire avec les diffuseurs (les chaînes de télévision), tout comme en fiction on ne travaille pas avec les auteurs graphiques ou les *story boarders* de l'animation. Chaque pratique a ses spécificités, son propre calendrier de création (un film de cinéma ou une série d'animation sont, pour des raisons différentes, généralement plus longs à développer qu'un unitaire télé<sup>10</sup> par exemple), mais aussi d'exploitation. La chronologie des médias ne concerne pas les auteurs de l'audiovisuel, tout comme la façon dont remontent les recettes d'exploitation est totalement différente en cinéma et en audiovisuel.

Chaque répertoire rencontre en outre des problématiques syndicales différentes. Par exemple la fermeture de France 4 ou le partage des droits de diffusion dans le cadre d'adaptations avec la SCELF (Société Civile des Éditeurs de Langue Française) sont des problématiques qui concernent plus particulièrement les auteurs d'animation et dont les enjeux et les répercussions nécessitent une connaissance précise du secteur.

Dans le cadre des accords interprofessionnels, les interlocuteurs sont aussi différents. Bien que certains soient « mixtes » les syndicats et organisations des autres acteurs de la filière sont eux aussi en grande partie spécialisés.

Il existe par exemple l'UPC (Union des Producteurs de Cinéma) et le SPFA (Syndicat des Producteurs de Films d'Animation), tout comme le CNC cloisonne Cinéma et Audiovisuel en termes d'aides ou de soutien.

*Quelles sont les grandes différences entre l'écriture d'un scénario pour le cinéma et celle d'un unitaire TV ?*

En termes de technique d'écriture il n'y en n'a pas. En termes de pratiques professionnelles, ça n'a rien à voir. Les scénaristes de fiction et d'animation travaillent au développement directement avec le diffuseur, là où le cinéma apporte généralement des projets beaucoup plus aboutis qui viennent chercher des financements et ne sont pas reçus par les mêmes personnes.

Le poids symbolique du réalisateur est beaucoup moindre en fiction par rapport au cinéma. Il est courant que les réalisateurs de fiction ne coécrivent

---

<sup>9</sup> Sauf mention contraire, le terme « fiction » se réfère dans cet entretien à la fiction télévisuelle.

<sup>10</sup> Fiction télévisuelle unitaire, « téléfilm ».

pas les unitaires (ce qui ne veut pas dire qu'ils n'ont pas leur mot à dire sur le scénario ou que ça n'arrive jamais), alors qu'en cinéma il est très rare qu'un scénariste travaille seul ou au moins que le réalisateur ne soit pas coauteur du scénario dès l'origine ou plus tard.

Concernant les deux questions précédentes, on peut noter que l'arrivée des plateformes change un peu la donne et on commence à voir une « troisième voie », entre le cinéma et l'audiovisuel au sens large, mélange de tradition et de nouveaux usages qu'il faut apprécier et encadrer d'une manière spécifique, que ce soit au niveau de la pratique pure du métier ou sur le terrain syndical.

*Quelles sont les spécificités de l'écriture de scénarios pour les longs métrages d'animation et les programmes d'animation TV ?*

L'animation a cette particularité que le travail graphique se fait bien en amont et à une part énorme dans le développement. Ce qui est un savoir-faire particulier des auteurs de l'animation : le travail avec les auteurs graphiques et la connaissance de certains impératifs techniques ou technologiques qui peuvent impacter fortement la réalisation de l'œuvre. Si une scène ne marche pas, on ne peut pas l'adapter au tournage ! Et la refaire peut coûter très cher.

*Du point de vue de l'auteur, quelles différences y a-t-il dans le processus créatif de l'écriture de scénarios pour les différents supports ?*

Hormis certaines différences techniques ou de production dont j'ai déjà parlé, il s'agit surtout de la différence de format et donc de la façon de construire sa narration. Contrairement à ce qu'on entend souvent, je ne pense pas qu'une saison d'une série de 10x52 minutes s'écrive comme un film de 520 minutes. En 90, 52, 26 ou 8 minutes, on ne raconte pas les histoires de la même manière. Surtout quand on travaille sur du feuilletonnant.

Il y a aussi bien entendu l'existence des ateliers d'écriture, quasiment obligatoires sur les séries en fiction ou animation. C'est une manière à la fois de découper le travail mais surtout de jouer à plein sur la collaboration en valorisant le travail de chacun. Ceci entraîne la spécialisation de certains scénaristes. Sur les quotidiennes par exemple (*Sous le soleil*<sup>11</sup>, *Demain nous appartient*<sup>12</sup>, etc.), mais pas que, les scénaristes se partagent le travail entre ceux

---

<sup>11</sup> *Sous le soleil*, série créée par Olivier Brémont et Pascal Breton.

<sup>12</sup> *Demain nous appartient*, série créée par Frédéric Chansel, Laure de Colbert, Nicolas Durand-Zouky, Éline Le Fur, Fabienne Lesieur et Jean-Marc Taba.

qui font les arches dramatiques, les séquenciers et ceux qui dialoguent. Ce ne sont pas les mêmes personnes. Sans cela, il serait impossible de tenir le rythme de production. C'est une manière de faire relativement récente, très au point aux États-Unis, mais qui n'est arrivée en France que suite à la bascule de la fiction française entre le format traditionnel du 90 minutes récurrent bouclé, type *Navarro*<sup>13</sup>, *L'Instit*<sup>14</sup> ou *Joséphine ange gardien*<sup>15</sup> (dont chaque épisode peut plus simplement être développé en parallèle par un ou deux scénaristes) et les séries de 52' comme *Pj*<sup>16</sup> ou *Un village français*<sup>17</sup>.

Les 90' existent encore et se portent parfois très bien, à l'image de *Capitaine Marleau*<sup>18</sup> qui bat des records d'audience.

*Y a-t-il des différences de niveau de rémunération entre les différents types de scénarios (cinéma, unitaire TV, long métrage d'animation, programmes d'animation TV) ?*

Tout à fait ! Et des différences parfois énormes. Les différences sont de deux types : la différence de rémunération de l'écriture, et la différence de rémunération des droits de diffusion. Le cinéma et l'animation étant les parents pauvres de la rémunération de l'écriture. Le problème principal étant qu'en cinéma, cette sous-rémunération de l'écriture n'est pas compensée par l'exploitation des œuvres ou les droits de diffusion. Les films de cinéma sont très peu diffusés à la télévision, l'animation étant elle plus rediffusée et mieux vendue à l'international<sup>19</sup>.

---

<sup>13</sup> *Navarro*, série créée par Pierre Grimblat et Tito Topin

<sup>14</sup> *L'Instit*, série créée par Pierre Grimblat et Didier Cohen.

<sup>15</sup> *Joséphine ange gardien*, série créée par Laurent Chouchan, Michel Lengliney et Philippe Niang.

<sup>16</sup> *Pj*, série créée par Michelle Podroznik et Frédéric Krivine.

<sup>17</sup> *Un village français*, série créée par Frédéric Krivine, Philippe Triboit et Emmanuel Daucé.

<sup>18</sup> *Capitaine Marleau*, série créée par Elsa Marpeau et réalisée par Josée Dayan.

<sup>19</sup> Plusieurs études récentes documentent ces points : CNC et SACD, *L'Écriture des films et séries en France*, avril 2019 ([https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/lecriture-des-films-et-series-en-france\\_972178](https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/lecriture-des-films-et-series-en-france_972178)) ; Alternative Thinking, pour la Guilde Française des Scénaristes, *Conclusions de l'audit anthropologique*, octobre-novembre 2018 ([https://www.guildedesscenaristes.org/wp-content/uploads/2019/04/Audit\\_Anthropologique\\_Scenaristes.pdf](https://www.guildedesscenaristes.org/wp-content/uploads/2019/04/Audit_Anthropologique_Scenaristes.pdf)) ; Maxime Besenval pour la SACD, *Conditions de travail et trajectoires professionnelles des scénaristes de télévision dans l'animation française*, septembre 2019 ([https://www.sacd.fr/sites/default/files/2019\\_12\\_etude\\_animation\\_rap\\_port.pdf](https://www.sacd.fr/sites/default/files/2019_12_etude_animation_rap_port.pdf)) ; Alex Berger, *Rapport Berger sur une nouvelle organisation de la fiction sérielle en France*, 2018-19 (<https://www.cnc.fr/documents/36995/976401/Rapport+Berger+sur+une+nouvelle+organisation+de+la+fiction+sérielle+en+France.pdf/9737716b-6a6a-7537-8a41-e31100a75be9>).

*Les modalités de rémunération sont-elles les mêmes ?*

Non, parce que les plannings d'écriture et les modes de travail sont différents. De par l'existence d'ateliers en audiovisuel et animation, qui n'existent pas en cinéma, et les différences de rémunération des droits de diffusion. Il faut savoir par exemple qu'en cinéma, sur 100 % de droits de diffusion (pour un passage télé par exemple), 60 % vont au scénario et 40 % à la réalisation. En fiction c'est 90 % pour le scénario et 10 % pour la réalisation. Mais tout le monde est payé en droit d'auteur.

*Les scénaristes se spécialisent-ils dans un type de scénario ?*

Il est rare de ne pouvoir vivre que du cinéma. Beaucoup de scénaristes de cinéma font aussi souvent de la fiction ou ont ce qu'on appelle des « revenus accessoires » liés à ce métier (prof. de scénario, intervenant, etc). Bien que dans la pratique chacun ou chacune ait plutôt son format de prédilection (pas forcément par choix d'ailleurs, beaucoup d'interlocuteurs ont du mal à imaginer qu'un ou une scénariste ayant exercé majoritairement dans un répertoire particulier puisse s'adapter à un autre), beaucoup de scénaristes travaillent dans plusieurs domaines, y compris la BD, la littérature ou le théâtre par exemple.

*Mobilisent-ils les mêmes réseaux professionnels pour trouver du travail ou les réseaux sont-ils compartimentés ?*

Les réseaux sont essentiels et la cooptation marche à plein régime. La formation initiale ou continue type Fémis ou CEEA peut-être un bon moyen de se constituer un réseau. Malheureusement, le savoir-faire spécifique du scénariste n'étant pas assez reconnu, le caractère social compte parfois plus que l'expérience ou la formation. En cinéma par exemple, il est parfois plus simple, même sans expérience, d'être un ou une proche d'un producteur ou d'un réalisateur que d'être un scénariste chevronné de fiction ou d'animation. En tout cas pour le développement initial des projets.

*Le fait que certains réalisateurs de cinéma se tournent récemment vers la série (cf. Le Bureau des Légendes<sup>20</sup>) modifie-t-il la manière de travailler pour la télévision ?*

Pas forcément. *Le Bureau des légendes* est un modèle particulier puisque dès le début ses créateurs se sont basés sur ce qui est en place dans la fiction US, à savoir des ateliers d'écriture structurés et hiérarchisés. Il s'agit là vraiment d'un créateur « cinéma » qui a adopté le modèle de fonctionnement du type de fiction qu'il appréciait et avait envie de faire. Parce que ça marche ! La plupart des réalisateurs de cinéma qui font de la fiction adoptent les manières de travailler du secteur. Le *Rapport Berger*<sup>21</sup> présente ce domaine en détails.

*Vous avez également écrit pour la TV (unitaires et séries), mais vous vous concentrez actuellement sur l'écriture cinéma. Qu'est-ce qui motive ce choix dans votre cas personnel ?*

Un mélange de goût personnel, d'expériences professionnelles et d'opportunités. Je suis plus identifié comme scénariste de cinéma.

*Le développement des productions destinées aux plateformes SVOD modifie-t-il le paysage ? Quelles actions mène ou envisage la Guilde Française des Scénaristes avec ces nouveaux types d'interlocuteurs ?*

La période est très complexe en raison de la crise du Covid. Nous attendons avec impatience la transposition de la directive SMA<sup>22</sup> en droit français qui va notamment encadrer les obligations d'investissement des plateformes.

À part ça nous regardons avec attention les pratiques de tous les acteurs du secteur et nous discutons avec tous les intervenants, producteurs comme diffuseurs.

---

<sup>20</sup> *Le Bureau des légendes*, série créée par Éric Rochant.

<sup>21</sup> *Rapport Berger sur une nouvelle organisation de la fiction sérielle en France, op. cit.*

<sup>22</sup> Directive Services de Médias Audiovisuels : Directive 2010/13/UE du Parlement européen et du Conseil du 10 mars 2010, visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à la fourniture de services de médias audiovisuels.