



un film de

*printemps 2001*

un film de

groupe **25**  
images

---

CST, 11 rue de Galillée  
75116 - Paris

Tél./fax 01 42 50 64 30  
site web <http://www.groupe25images.org>  
e.mail [domdieze@aol.com](mailto:domdieze@aol.com)

*La question de savoir qui est le véritable auteur d'un film ne se pose pas d'une façon impérieuse : il y a des films de metteurs en scène, des films de scénaristes, des films d'opérateurs, des films de vedettes. Dans l'absolu, on peut considérer que l'auteur d'un film est le metteur en scène, et lui seul, même s'il n'a pas écrit une ligne du scénario, s'il n'a pas dirigé les acteurs et s'il n'a pas choisi les angles de prises de vues ; bon ou mauvais, un film ressemble toujours à celui qui en signe la réalisation et, dans le pire des cas celui que je viens de citer -, nous serions en face du film d'un monsieur qui n'a pas dirigé les acteurs, collaboré au scénario, décidé les angles. Même si le scénario était bon, les acteurs assez doués pour jouer sans indications et l'opérateur habile, ce film serait un mauvais film et, très exactement, le mauvais film d'un mauvais réalisateur.*

FRANÇOIS TRUFFAUT

Le Groupe **25 Images** regroupe actuellement une centaine de réalisateurs de films de fiction pour la télévision qui crée près de 300 heures de programme par an.

C'est un fait, le développement de la télévision a attiré vers ses écrans l'attention du public. Les films populaires qui remplissaient les salles du samedi soir, c'est nous qui les réalisons.

Nous savons que ces films ont la faveur du public. Notre force est dans cette constatation. Et nos exigences sont à la mesure des responsabilités que nous sommes conscients d'assumer.

Nous gérons dix milliards et demi de chiffre d'affaires.

Le travail du réalisateur est de faire sien le matériau narratif qu'est un scénario pour en tirer un film, une œuvre achevée. Il organise la mise en espace et en temps de l'histoire. Il aménage la mise en vie des dialogues par le choix des comédiens et les directions psychologiques qu'il leur indique. Il dirige le travail des collaborateurs de l'image et du son. Il oriente la création du musicien. Il agence la mise en œuvre de tous les éléments qui font passer l'histoire racontée du virtuel au réel.

Le réalisateur est celui qui jour après jour insuffle le désir, porte un regard, fait des choix et maintient le cap artistique et professionnel. Pour cette raison, il est en droit de revendiquer la traditionnelle signature "un film de..." au générique du film.

## sommaire

page

- 5 **A** comme **auteur**
- 7 **C** comme **censure**
- 9 **C** comme **Canal+**
- 10 **C** comme **contrat type**
- 13 **D** comme **dialogues**
- 14 **D** comme **diffuseur**
- 15 **D** comme **droit d'auteur**
- 16 **D** comme **droit de suite**
- 17 **F** comme **fiction**
- 22 **F** comme **final cut**
- 24 **F** comme **formation**
- 25 **G** comme **générique**
- 26 **M** comme **magicien**
- 27 **P** comme **passage unique**
- 29 **P** comme **programmeur**
- 30 **Q** comme **qualimat**
- 31 **R** comme **rapport avec les scénaristes**
- 35 **R** comme **rapport avec les producteurs**
- 37 **R** comme **rapport avec les diffuseurs**
- 38 **S** comme **réglementations ou repas chinois**
- 40 **S** comme **scénario**
- 41 **S** comme **Service public**
- 44 **Postface**
- 49 **annexe 1 États généraux de la création audiovisuelle**
- 52 **annexe 2 Charte des réalisateurs**

*Le processus de création dépasse et transcende l'addition des éléments qui la composent pour accéder à une nouvelle unicité. Il en est ainsi de toutes les naissances.*

JEAN ROSTAND

# A

comme **auteur**

**Un auteur, c'est un inventeur dont la personnalité et l'expérience imposent une identité à ce qu'il fabrique. Ce qu'il fait est singulier et ne ressemble pas à ce que ferait quelqu'un d'autre placé dans la même situation.**

**En cas de collaboration, ce n'est pas sa technicité qui fait de lui un auteur mais la manière dont il contribue à donner son sens à une œuvre.**

Une définition simpliste est véhiculée depuis quelque temps dans les milieux de la télévision selon laquelle il y aurait des auteurs de l'écrit et des auteurs de l'image. On ne peut pas réduire l'apport des réalisateurs à la fabrication des images comme on ne peut pas dire que le scénariste est un technicien de l'écriture. L'un et l'autre inventent des idées et contribuent à l'élaboration du sens de l'œuvre. Ils sont nécessairement collaborateurs, ce sont les termes de la loi. On doit donc par-

ler de l'auteur du scénario et de l'auteur de la mise en scène. Du point de vue des rémunérations, le courant égalitaire qui tendrait à légitimer le fait que sur une première diffusion, les scénaristes et le réalisateur en cumulant primes, salaires et droits doivent gagner à peu près la même chose paraît totalement dénué de fondement. Il n'y a rien de comparable quant à la nature du travail, aux responsabilités, à la pression financière, aux équipes dirigées et à l'impossibilité du droit à l'erreur.

#### **Article.L113-7 du CPI**

(loi du 11 mars 57 révisée 85, art 16)

Ont la qualité d'auteur d'une œuvre audiovisuelle la ou les personnes physiques qui réalisent la création intellectuelle de cette œuvre. Sont présumés, sauf preuve contraire, coauteurs d'une œuvre audiovisuelle réalisée en collaboration :

- 1 l'auteur du scénario;
- 2 l'auteur de l'adaptation;
- 3 l'auteur du texte parlé;
- 4 l'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'œuvre :
- 5 le réalisateur

Lorsque l'œuvre audiovisuelle est tirée d'une œuvre ou d'un scénario préexistant encore protégé, les auteurs de l'œuvre originale sont assimilés aux auteurs de l'œuvre nouvelle.

*A quand un snobisme de la qualité ?*

HENRI JEANSON

# C

comme **censure**

Officiellement, aucune censure n'est mise en place à la télévision. Le CSA intervient parfois, d'une manière plus ou moins opportune, mais on ne peut l'accuser à proprement parler de censure.

En revanche, l'autocensure est partout, de la première palpitation du projet jusqu'à la mise au jour du film et sa programmation. Dès l'origine, autour du berceau du bébé à naître, les bonnes et mauvaises fées se relaient.

Actuellement, dans le système fortement hiérarchisé mis en place pour la fiction à la télévision, nous sommes au centre d'un drôle de jeu avec de drôles de règles. Chacun s'efforce d'interpréter la pensée supposée de la personne qui, dans le processus de décision est placée au-dessus de lui. Le tout fortement conditionné par le surmoi de la régie publicitaire et du programmeur qui agissent en coulisse. Se forme ainsi un large faisceau d'interventions pas toujours cohérentes qui tendent à domestiquer l'imaginaire et à brider toutes velléités de renouvellement.



Un climat de suspicion se répercute sur les rapports que les créateurs (scénaristes, réalisateurs) et leurs partenaires privilégiés (producteurs) entretiennent avec les conseillers de programmes pour qui tout nouveau projet, s'il s'écarte trop du modèle du moment, est accusé d'être élitaire et peu conforme au média de masse qu'est la télévision.

Est-ce que chercher à ne pas reproduire systématiquement les recettes de ce qui a marché hier et tenter d'innover vers ce qui plaira demain n'est pas une marque d'estime du public et de confiance en l'avenir ?

Peut-on sérieusement penser que les auteurs ne réfléchissent pas au sens de ce qu'ils font et veulent faire fuir les téléspectateurs ? Quel est le créateur qui bouderait le bonheur d'être aimé et de partager avec le plus grand nombre ?

# C

comme **Canal+**

En contrepartie des privilèges accordés lors de sa création Canal + a des obligations. On connaît celles qui lui sont imposées vis-à-vis du cinéma. Anomalie : il ne semble pas qu'il y en ait en faveur de la fiction télévision. Si on a toutefois vu par le passé quelques tentatives dans ce domaine, il semble depuis lors que la Chaîne cryptée se soit cantonnée dans la sitcom et ait renoncé à une politique de co-production de téléfilms originaux. La fiction télévisuelle ne devrait-elle pas faire partie de la politique de programmation d'une chaîne de la notoriété de Canal + ?

# C

comme **contrat type**

**La standardisation des budgets de plus en plus sourde à la nature spécifique des projets mis en œuvre crée des conditions de financement de la fiction qui conduisent les producteurs à répercuter sur les réalisateurs des conditions de travail qui vont finir par mettre en danger la fabrication même des films. Un contrat type doit définir des dispositions minimales en dessous desquelles les partenaires s'engagent à ne pas descendre. Ces dispositions doivent être définies en commun et être les mêmes pour tous.**

## **Salaire et droits d'auteurs.**

Parmi les premières mesures à établir (rétablir), il y a la répartition raisonnable dans le contrat du réalisateur du salaire et du droit d'auteur : pas en dessous de 60% pour le salaire et 40% de droits d'auteur.(cf D comme Droit d'Auteur)

**Entrée en scène du réalisateur.**

Dans le principe, le réalisateur devrait intervenir dès la mise en route du projet. En cas d'impossibilité, l'intervention du réalisateur devrait être prévue au plus tard lors de l'acceptation du "scène à scène".

**A propos de rushes.**

Un problème qui peut paraître subalterne aux yeux du profane empoisonne dans la pratique la bonne tenue des tournages : le contrôle des rushes. Pour réduire le budget laboratoire, on a de plus en plus tendance à économiser sur la main d'œuvre. Les rushes sont livrés dans l'ordre du tournage en ne synchronisant que les prises sélectionnées. Un beau désordre qui nuit au suivi du travail en présence des principaux collaborateurs et empêche le monteur de s'avancer utilement dans la préparation du montage après choix des prises retenues.

**Montage.**

Dans les finitions, le réalisateur se retrouve de plus en plus seul face aux techniciens successifs : monteur son, bruiteur, ingénieur du son de studio, mixeur... Le monteur est le technicien qui assure auprès du réalisateur la continuité des choix et poursuit la concertation créative

jusqu'à l'achèvement du film. Sa présence, de la projection des rushes au mixage final ne devrait pas être remise en question.(cf. "Fcomme Formation")

### **Bande-annonce.**

Reconnaître le réalisateur c'est admettre sa paternité de l'œuvre diffusée. La bande-annonce est un extrait du film et tout extrait doit être signé (c'est la loi). Le nom du réalisateur doit donc apparaître sur les films annonce diffusés par les chaînes.

#### **Article 6 Convention Collective du Réalisateur de Télévision 9/02/84.**

Le réalisateur, en tant que maître d'œuvre, dirige et coordonne l'activité des personnels artistiques et techniques concourant directement et exclusivement à la réalisation du film dans le respect des décisions de production, des conventions collectives et des règlements de travail en vigueur. Les décisions de production concernant directement la réalisation sont prises en accord avec le réalisateur.

# D

comme **dialogues**

Un scénario est un outil de travail difficile à lire qui demande du temps, de la concentration et de la compétence. Lecteurs surchargés de scénarios, accablés de recommandations, les Conseillers de Programmes des chaînes ont tendance à ne lire que les dialogues dans les textes qui leur sont soumis. La très perverse conséquence est qu'ils demandent que tout y soit dit comme si l'audio devait toujours l'emporter sur le visuel. Alors qu'une chose vue ou montrée est souvent plus "parlante" qu'une chose dite.

# D

comme **diffuseurs**

Ils interviennent avant, pendant, après. Pourtant “ L'éditeur de service (c'est comme ça que la loi désigne le diffuseur, ce que nous appelons les “chaînes”) ne détient pas, directement ou indirectement, de parts de producteur ; il ne prend pas personnellement ou ne partage pas solidairement l'initiative et la responsabilité financière, technique et artistique de la réalisation de l'œuvre et n'en garantit pas la bonne fin. ”

C'est clair. C'est le 3° de l'article 11 du décret pris pour l'application de la loi n°86-1067 du 30 septembre 1986 modifiée. Mais la pratique courante s'éloigne chaque jour un

## Etats Généraux de la Création Audiovisuelle

La télévision française n'est pas économiquement pauvre, mais toute possibilité d'une véritable création y est étouffée. Face aux diktats des diffuseurs en matière de formats, de personnages ou d'acteurs, les auteurs et les producteurs n'ont plus les moyens d'innover ou de prendre des risques. La frilosité des chaînes bride la création.

peu plus du texte de la loi. De manière discrétionnaire, certains diffuseurs nous imposent le choix des comédiens, interviennent de manière tatillonne sur les décors, les costumes et même les coiffures.

# D

comme **droit d'auteur**

**La loi Lang de juillet 85, a confirmé le statut d'auteur du réalisateur d'œuvres audiovisuelles (cf "A comme Auteur").**

Aussitôt, les producteurs en ont déduit une première conséquence : ils ont décidé de réduire la part salariale des réalisateurs sur laquelle pèsent de lourdes charges pour payer une partie de plus en plus grande en droits d'auteur sur laquelle leur cotisation à l'Agessa n'est que de 1%. Ce détournement de l'esprit de la loi, outre qu'il vole les organismes sociaux, prive les réalisateurs d'avantages acquis de haute lutte par leurs aînés (Assedic, Congés Spectacles, Caisses de Retraite). Incidemment, il les place dans un statut bâtard aux yeux des services fiscaux qui ne considèrent pas cette rétribution comme un véritable droit d'auteur mais comme un bénéfice non-commercial.

Il faut impérativement que les producteurs rétablissent un pourcentage raisonnable dans la répartition du salaire et du droit d'auteur dans les contrats qu'ils signent avec les réalisateurs. (cf. "C comme Contrat type")



# D

comme **droits de suite**

Actuellement à part la satisfaction, non négligeable, de voir leurs œuvres exposées à nouveau, les réalisateurs n'ont pas d'intérêt à la rediffusion de leurs films. En effet, ces heures d'antenne bloquent la programmation et la mise en production d'œuvres nouvelles qui élargirait le marché du travail. Ils ne bénéficient d'aucun "droit voisin" comme les interprètes et ne touchent qu'une sorte de pourboire en qualité d'auteurs.

Au premier passage, la SACD verse au réalisateur 10 fois moins de droits de diffusion qu'aux scénaristes. Et, à titre de comparaison, chaque rediffusion génère pour un acteur le versement d'un nouveau cachet égal à 25% du cachet initial réactualisé (une disposition qui existait jusqu'en 1994 pour les réalisateurs et qui a été remplacée par : rien !)

**Il faut reconsidérer la façon dont la SACD répartit les droits de diffusion entre scénaristes et réalisateurs. Quitte à faire valoir aux autres sociétés de répartition de droits que la loi de 85 a augmenté le nombre d'auteurs à rétribuer. (cf. "R comme Rediffusion"). Rappelons que les sommes répar**

ties par les sociétés d'auteurs ont pour origine un versement forfaitaire effectué par les diffuseurs. Ce forfait est évidemment révisable.

Les réalisateurs sont bien décidés à faire valoir leur droit légitime par tous les moyens.

*Il y a urgence à inventer des espaces  
d'accueil qui permettent aux marges  
d'aujourd'hui de devenir la norme de  
demain.*

MICHEL MITRANI

**F**

comme **fiction**

**La fiction est le genre préféré des téléspectateurs.**

**Cela ne l'empêche pas d'être systématiquement sous-financée, probablement parce que les diffuseurs spéculent sur la force de survie des producteurs et l'énergie créatrice des auteurs. (cf. "M comme Magicien")**

Mais cela ne suffit pas. La fiction française est actuellement en perte de vitesse par rapport aux autres grands pays européens. Sait-on, par exemple, que la production de fiction sur l'ensemble des chaînes françaises ne représente que la moitié des heures de fiction produites par les télévisions britanniques et le tiers de la production allemande.

### le poids financier des formats

	Allemagne	Espagne	France	Royaume-Uni	Italie
<b>Collections</b>	6,8 %	—	2,3 %	—	0,8 %
<b>mini-séries</b>	6,9 %	3,5%	10,3 %	10,9 %	35,6 %
<b>feuilletons</b>	33,0 %	28,0%	2,2 %	39,4 %	11,6 %
<b>séries</b>	26,9 %	66,0%	60,0 %	45,9 %	46,0 %
<b>téléfilms</b>	26,4 %	2,5%	25,2 %	3,8 %	6,0 %
<b>Total</b>	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %

Plus grave encore, recueillant la faveur du public, téléfilms unitaires et épisodes de séries sont traités la plupart du temps comme des “produits” principalement voués à véhiculer de la publicité.

*À part le public, personne ne regarde  
la fiction à la télévision.*

A la télévision la fiction est, par principe, l'objet du mépris persistant des maîtres à penser, des décideurs et, en tous cas, des politiques pour qui c'est au cinéma, au théâtre, au musée, au cirque, n'importe où mais surtout pas à la télévision, qu'est la création.

**Pourtant la fiction est bien une affaire de création. Mais c'est aussi un chemin jonché d'embûches, comme à plaisir. La tendance des chaînes consiste non pas à considérer les œuvres mais à dégager la recette des succès. Souvent à la remorque de ce qui a marché ailleurs, les diffuseurs français drainant des projets bâtis sur les mêmes recettes, ont contribué fortement à standardiser, formater et cloner les fictions. Alors que les diffuseurs semblent se satisfaire de ces Audimat flatteurs qui garantissent de fortes rentrées publicitaires, les réalisateurs ne veulent pas renoncer à une fiction qui existe en tant que telle et qui rencontre tout autant la faveur du public. Et ils pensent qu'on peut traiter avec les mêmes égards films unitaires, épisodes de série et tous les autres formats télévisuels classiques.**

Ils ont assez la passion de leur métier pour savoir qu'il peut y avoir de grandes réussites dans chacun de ces domaines. Ils regrettent, par exemple, que sitcoms et soap-opéras aient autant de mal à trouver une traduction française pertinente.

Ils déplorent que le patrimoine acquis en cinquante ans ne soit pas mis en valeur. À quand une Télémathèque française ? Quant à l'avenir, outre la menace de voir le nombre de téléfilms unitaires baisser au profit de séries, dont le principal intérêt est de générer de plus grandes marges bénéficiaires pour les industriels de la production, les réalisateurs constatent que depuis que les chaînes ont inventé le concept de " ligne éditoriale ", le dispositif d'accueil des projets s'est réduit à presque rien.

La politique actuelle qui se traduit par une érosion de l'audience de la principale chaîne de Secteur Public, montre que la méthode n'est pas bonne et qu'il faut la changer.

**Pour inverser le phénomène, on peut risquer de redonner le pouvoir d'initiative aux producteurs, de dégager les scénaristes des impératifs de la consensualité et du formatage et stimuler les réalisateurs par des budgets en adéquation avec leurs sujets.**

Une poignée d'individus ne peut pas avoir toujours raison contre des centaines d'autres. Les décideurs, au lieu d'avoir des conseillers et des contradicteurs, s'entourent

**d'assistants qu'ils privent d'initiative et mettent en situation de soumission, ce qui les confine dans leurs certitudes. Ce centralisme décisionnaire n'utilise pas assez les possibilités d'imagination, d'invention et de renouvellement de la population des producteurs, des scénaristes et des réalisateurs.**

Il faut créer des unités de programmes pour l'accueil des projets dans les chaînes, avec des conseillers de programmes responsables et indépendants disposant d'un budget autonome. Par ailleurs on ne peut que regretter la disparition totale des créateurs dans les instances de décision. Pour gérer la fiction, on trouve des producteurs, des journalistes ou des administratifs mais plus aucun auteur.

*Pourquoi A noir, E blanc, I rouge, et pas le contraire ? Rimbaud, sans doute aurait aimé bénéficier d'avis éclairés avant de prendre sa décision finale, n'est-il pas ?*

# F

comme **final cut**

C'est la touche finale. A la fin du montage, l'ultime décision qui donne un aspect définitif au film et sa pleine signification à la signature de la réalisation. A cause de cela, c'est un privilège du réalisateur. Un privilège battu en brèche, qui donne lieu à des affrontements, des palabres, et traduit finalement davantage un rapport de forces que le souci d'aboutir au meilleur résultat possible.

Au cours du tournage, toute intervention extérieure peut déséquilibrer le rythme de travail. Le risque de provoquer un dépassement du devis impose le respect. Le réalisateur, comme le chef pilote aux commandes d'un long-courrier, est maître à bord. Provisoirement incontesté.

Au montage, chacun croit pouvoir mettre son grain de sel en toute impunité. Le temps est moins cher. A la dernière projection avant l'extrême finition, l'aréopage réuni par la

**production comprend des représentants de la chaîne et c'est bien normal. On peut admettre que le "regard neuf" de tel ou tel peut avoir son intérêt. Au reste, il n'est pas mauvais d'avoir une distance avec les circonstances du tournage et son cortège contrasté d'obstacles surmontés et d'actes manqués.**

Dans la pratique, le film est examiné avec une délicatesse qui fait songer au cheval conduit à la foire aux bestiaux et soumis au regard d'un maquignon soucieux de déprécier la marchandise avant de faire son prix. Chacun, dans l'assistance, se sent en faute s'il ne détecte pas un défaut, ne suggère pas une coupe ou un ajout. Douleuruse épreuve pour le réalisateur. Une épreuve dont toutefois il peut tirer parti. Si on le laisse faire.

Mais souvent, il y a confusion entre donner un avis et imposer une décision.

Le "final cut" appartient au réalisateur. Oui, s'il est le plus fort. Ni le souci du public, ni la raison, ni le talent n'ont rien à voir à l'affaire.



# F

comme **formation**

**On sait qu'au-delà de l'apprentissage dans les écoles une partie de la formation des techniciens se fait par le compagnonnage. Or les nouveaux outils et les contraintes des budgets ont amené à réduire les équipes de fabrication. On est en droit de s'inquiéter de la formation de certains collaborateurs de création comme les assistants, de moins en moins souvent associés à la recherche des acteurs ou des lieux de tournage, ou les monteurs.**

Le chef monteur est désormais seul devant son ordinateur alors que l'assistant (souvent un stagiaire) est réduit à numériser en horaires décalés. Comment, dans ces conditions, le futur monteur pourra-t-il apprendre à faire des raccords, à réfléchir sur la construction à dialoguer avec le réalisateur et le producteur. Bref, tout ce qui fait le savoir faire inestimable d'un technicien qui s'apprend sur le tas, à l'usage et à la fréquentation des aînés.

# G

comme **générique**

**S'il est la signature de ceux qui ont fait le film, le générique de fin est aussi un tableau d'honneur qui informe de qui a collaboré à l'œuvre qu'on vient de voir. Avec des conditions de tournage de plus en plus précaires pour lesquelles on demande de plus en plus de compétence et d'efforts aux collaborateurs, c'est une façon de leur manifester une certaine reconnaissance.**

Le générique de fin est l'occasion pour les téléspectateurs de marquer un temps de transition. Mais ceux qui tentent de déchiffrer les noms au passage doivent se livrer à un exercice de plus en plus rude. Le défilement à grande vitesse est devenu la règle. Il y a deux explications : la durée du générique est comptée dans le calcul de l'Audimat (les chiffres de l'audience s'en trouvent faussés). Et le générique favorise le zapping.

# M

comme **magicien**

**Intervenant trop tard dans la conception du sujet et coincé dans des contraintes budgétaires pendant la préparation, le réalisateur est dans l'obligation de devenir une sorte de magicien sur le plateau.**

**Exclu de beaucoup de décisions qui engagent sa réalisation, il est celui à qui l'on demande des miracles : tourner quelles que soient les intempéries, donner l'illusion du confort alors qu'on lui a octroyé des moyens insuffisants, découper des scènes dans des temps de tournage de plus en plus réduits, résoudre les problèmes que les réécritures du scénario n'ont pas résolus.**

Il n'y a pas assez d'argent pour faire les films. Les diffuseurs ne paient pas le prix de ce qui fait leur succès. La standardisation des budgets qui ne prennent pas en compte l'augmentation permanente des cachets des vedettes et les nouveaux accords avec les techniciens supportés par les producteurs sans contrepartie des diffuseurs crée des conditions de travail qui deviennent exécrables et dangereuses. Rien n'est fait pour donner priorité au talent et mettre en place les bonnes conditions d'une création exigeante.

# P

## comme **passage unique**

Il est beaucoup question du "passage unique" qui permettrait d'intéresser les productions au succès de leurs films et de bénéficier d'un second marché. On peut espérer que cette mesure apporte un peu de souplesse financière aux producteurs. Ce faisant, on pourrait s'écarter de la standardisation des budgets en investissant plus sur des projets auxquels on croit.

On le sait, les réalisateurs ont tout à gagner à avoir des producteurs forts. Mais les chaînes donneront-elles autant d'argent à la fabrication du film, si elles doivent racheter une deuxième diffusion au bout de dix-huit mois ?

La négociation ne peut se faire que si les diffuseurs maintiennent (ou augmentent) leur investissement sur le premier passage. Actuellement, les budgets, en parfaite stagnation (quand ce n'est pas en régression...) mettent bien souvent en danger la fabrication même des films. On ne voit pas comment il serait possible de continuer à les réaliser si l'investissement du premier diffuseur diminuait. De plus, cela risquerait d'entraîner la disparition des produc-

**teurs indépendants souvent les plus novateurs. (cf. "R comme Réalisateur")**

Par ailleurs il faut s'opposer à une idée oblique que l'on voit poindre dangereusement : l'intégration des rediffusions dans les quotas de production, qui reviendrait à réduire le nombre des films tournés !

Au chapitre des rémunérations, ce rachat d'une œuvre par le diffuseur doit générer pour le réalisateur un profit indépendant des droits versés par la SACD. Cette rémunération représente l'intéressement du réalisateur à la carrière et au succès de son film. Elle est un symbole du droit de suite mais ne doit en aucun cas être symbolique dans son montant.

# P

comme **programmateur**

**Le programmateur est la personne invisible à laquelle la politique des chaînes se soumet. Sous d'autres cieux, on l'appelait "Commissaire Politique" aujourd'hui on l'appelle "Régie Publicitaire".**

Il faut redonner au programmateur son véritable rôle. Sa tâche consiste à programmer - avec imagination et efficacité - les programmes réalisés. Elle n'est pas de fournir un public (des clients) à des annonceurs.

*Les spectateurs de la télévision ne distinguent pas toujours chacune des œuvres qui leur sont proposées. Souvent, ils oublient aussitôt le nom des auteurs, le titre des films. Mais c'est bien sur le petit écran que se forme la mémoire collective. Au-delà des vanités individuelles, cela constitue une responsabilité qui se situe au niveau le plus élevé.*

ROBERTO ROSSELLINI

**Q**  
comme **Qualimat**

**L'Audimat fait partie des réalités de notre métier, mais il ne peut pas être le seul critère de jugement de notre travail. Seule une volonté politique peut conjurer les effets dévastateurs de l'Audimat qui n'évalue pas un public devant des œuvres, mais une clientèle face à des annonceurs. La valeur, la qualité et l'indice de satisfaction des films ne sont jamais mesurés et pourtant ce sont ces aspects qualitatifs qui construisent l'image durable d'une chaîne.**

*L'auteur du film, c'est le réalisateur.  
C'est pourquoi j'ai voulu devenir réalisateur.*

JEAN COCTEAU

# R

## comme **rapport avec les scénaristes**

Le réalisateur est considéré par la loi comme auteur de l'œuvre audiovisuelle (cf. "A comme Auteur"). Le scénariste ne doit pas se sentir dévalué par le fait que, lorsque son travail s'achève, alors seulement le film commence à émerger. Réalisateur, on peut être l'unique auteur du film, l'imaginer, en écrire le développement et les dialogues, lui donner existence en maîtrisant tous les instruments de son entrée dans la réalité.

**Scénariste, on peut mener son projet à terme, et lui donner vie en le réalisant.**

**Aucune barrière corporatiste ne s'y oppose.**

Le partage des tâches est possible, fréquent, et nous avons tous l'expérience de collaborations heureuses, même si la notion de collaboration implique des controverses et des désaccords, enrichissants et surmontables.



**La division des auteurs est organisée et exploitée par les diffuseurs et certains producteurs. Il s'agit donc d'établir un rapport de force au profit des auteurs, unis face aux investisseurs. De même qu'il faudrait pouvoir organiser et moraliser les relations entre les différents auteurs du scénario, il est indispensable de régler les relations réalisateur/scénaristes par un code de bonne conduite.**

**Par exemple :**

**1** Le réalisateur ne doit pas s'engager s'il n'accepte pas le scénario tel qu'il lui est proposé. S'il n'accepte pas le scénario, il refuse le film ou propose d'entrer contractuellement dans l'écriture, ce que le scénariste peut refuser.

**2** L'objectif est de parvenir à un film de qualité, apprécié par tous. Pour cela, on ne peut le plus souvent se contenter de la mise sur pellicule d'un scénario papier (même approuvé par la chaîne). Le réalisateur a nécessairement des requêtes et des désirs à faire valoir pour en parfaire la mise en valeur. La dernière étape du scénario si elle est faite par le scénariste en tenant compte de ces demandes ne donne pas pour autant au réalisateur le statut de co-scénariste.

**3** Si le passage de relais se fait sans problème, le scénariste doit accepter l'importante marge de liberté dont jouit le réalisateur. Cette liberté n'exclut pas que le scénariste soit tenu

au courant des options choisies à mesure qu'avance la production. Mais il n'est pas pensable que le scénariste s'oppose à une option (tant qu'elle ne remet pas en cause le scénario accepté par le réalisateur).

**4** Il doit être entendu que la mission du réalisateur est de faire entrer dans la réalité une œuvre que sa forme écrite laisse à venir.

**5** Le plateau est le lieu de travail du réalisateur, c'est à lui de décider qui peut y être admis ou non.

**6** Le choix des comédiens et des techniciens fait partie des prérogatives du réalisateur qui doit décider, en accord avec le producteur, de ceux qu'il estime convenir le mieux pour la conception du film. Lui retirer ce droit c'est remettre en cause les fondements mêmes de son travail. Les avis sont toujours bons à entendre, mais la décision lui incombe.

**7** Si le scénariste n'accepte pas cette marge de liberté, il lui est loisible d'assumer lui-même la réalisation.

Nous avons tous de mauvais souvenirs, des anecdotes qui rappellent l'existence de partenaires ignorants, maladroits ou simplement malhonnêtes. Nous avons aussi d'heureux souvenirs, il ne faut pas l'oublier.

L'essentiel est d'arriver, ensemble, par un rappel aux principes, par une action de caractère associatif, à imposer l'idée

que la liberté de création est bafouée par l'ensemble des responsables de la chaîne de fabrication, avec le consentement tacite des responsables politiques et que cela doit changer (cf. Charte, en annexe).

*L'intérêt d'un film, qui doit se fondre avec l'intérêt du metteur en scène, peut aller à l'encontre des intérêts individuels : le scénariste verra ses intentions s'édulcorer, des morceaux de dialogues disparaître, le décorateur s'apercevra qu'on n'utilise finalement qu'une partie de ses décors, un peu de la partition musicale "sautera" au mixage, les exigences du montage feront un sort aux effets d'un acteur qui n'aura eu, lui, que le tort de "faire un sort" à quelques répliques du texte, bref, chaque membre de l'équipe aura peut-être de bonnes raisons de s'estimer brimé ou mal utilisé, l'essentiel étant le film achevé, bien ou mal, mais achevé.*

FRANÇOIS TRUFFAUT 1960

# R

## comme **rapport avec les producteurs**

Réalisateurs et producteurs sont des alliés naturels, ils doivent se choisir d'un consentement mutuel. Les diffuseurs ne devraient pas intervenir dans cette alliance. Le réalisateur est un consultant privilégié au cours des différentes étapes du développement financier du projet. Chaque film ayant son caractère particulier, le détail du budget, une fois acquis, doit être porté à la connaissance du réalisateur qui a à charge d'en optimiser la mise en valeur.

La plupart des choix techniques et artistiques engagent la double responsabilité du réalisateur et du producteur. C'est donc sous le signe systématique du commun accord que ces décisions sont prises.

Hélas aujourd'hui, il est très difficile de séparer les rapports avec le producteur de ceux avec le diffuseur tant le producteur est devenu, sous la pression, un fournisseur. Toutefois nous sommes persuadés que la collaboration avec un producteur déterminé qui croit à ses projets, qui croit aux auteurs qu'il a engagés est souvent à l'origine de films qui ont

le plus de caractère et par là même le plus grand succès. A l'inverse, les producteurs clientélistes mettent en danger les scénaristes et les réalisateurs et au bout du compte, les films eux-mêmes.

Il revient au producteur de créer le plus tôt possible les tandems scénariste-réalisateur fédérés autour d'un projet mutuellement choisi.

Même si nous savons qu'un scénario n'est jamais terminé jusqu'au dernier jour du mixage, il revient au producteur de ne pas mettre en préparation un film dont le scénario est encore en gestation dans ses lignes fondatrices. Dans cette situation, malheureusement trop fréquente, le réalisateur dépense toute son énergie, dans l'urgence, à sauver les meubles sans pouvoir donner ce pour quoi il a été choisi.

Un réalisateur c'est une griffe, donc c'est un choix que le producteur devrait avoir à cœur de défendre. Il faut mettre fin à la pratique infamante des listes des réalisateurs proposés à la chaîne afin qu'elle choisisse celui qui lui convient. Pratique courante qui suscite listes noires ou brunes.

# R

## comme **rapport avec les diffuseurs**

**En attendant une hypothétique application des nouveaux décrets (cf. “D comme Diffuseur”), il nous faut composer avec la situation actuelle qui place le diffuseur au départ et à l'arrivée de tout projet.**

Les mieux placés pour défendre leurs projets sont les auteurs. C'est pourquoi il n'est pas acceptable que le diffuseur qui va décider du sort d'un projet n'entende pas le scénariste et le réalisateur qui savent mieux ce qu'ils ont l'intention de faire, qu'un producteur acculé à présenter (défendre) plusieurs sujets dans l'espoir d'en voir retenu un.

Les diffuseurs s'autorisent à intervenir à tous les stades de l'élaboration du film (texte, casting, rushes, montage...), décident des moyens qu'ils accordent ou qu'ils refusent pour la réalisation. Ils laissent les producteurs imposer des rythmes de tournage souvent irréalistes. La réalisation est contrainte de consacrer tous ses efforts à la gestion de la précarité. Une précarité qui, étant la même pour tous, quels que soient les sujets traités, standardise la mise en scène.

# R

comme **réglementations**  
ou **repas chinois**

Les réalisateurs de fiction ne peuvent que constater que leurs vies professionnelles, leurs carrières et leurs droits sociaux sont régulés par des réglementations à l'établissement desquelles ils n'ont généralement pas participé et dont l'approche n'est pas toujours très claire.

Lequel d'entre nous n'a pas été, sur le coup de treize heures, treize heures trente, obligé d'expédier à grande vitesse un plan à peine réglé pour éviter à la production les frais supplémentaires d'un repas chinois. Et pas question de chinoiser : cette règle est impérative, alors même qu'un délai de grâce de cinq minutes pouvait sauver la scène. Bon nombre de réalisateurs n'ont qu'une idée assez floue de l'origine d'une règle que personne, semble-t-il, ne songe à remettre en question.

Nos vies professionnelles se déroulent ainsi dans un maquis de règles, conventions, régulations, réglementations et textes de loi qui se pérennisent parfois sur des points archaïques dans la confusion et l'obscurité. Parfois, au contraire, l'usage

joue à notre détriment et remet en cause des avantages pécuniaires consentis autrefois aux réalisateurs (cf. “D comme Droits de suite”).

Nous avons regroupé dans la Postface quelques-uns des exemples qui illustrent ce grand ballet des règlements, us et coutumes qui nous régissent.



# S

## comme scénario

**Qu'il soit ou ne soit pas à l'origine du projet, l'adhésion au scénario est pour tout réalisateur un préalable. Pour cela, il lui faut pouvoir faire valoir en temps utile ses observations et être en contact étroit avec le ou les scénaristes. L'idéal est qu'une estime mutuelle (un choix mutuel) facilite cette relation.**

Si une intervention du réalisateur est envisagée au niveau de l'écriture (au-delà des menus aménagements liés aux circonstances de tournage), ce ne peut être qu'avec un contrat stipulant explicitement sa qualité de co-scénariste. Dans ce cas, l'ensemble des intervenants ayant concouru à la rédaction du scénario doit être immédiatement informé par la production. En tout état de cause, le réalisateur doit disposer du délai nécessaire pour intégrer et s'appropriier les éléments préexistants. Cette prise en main suppose, d'une façon pratique que, s'il n'en est pas à l'origine, le réalisateur soit contacté aussitôt que possible, dès que le projet prend corps.

# S

comme **service public**

S'il existe un Secteur Public son rôle est d'offrir à tous un recours, un espace de liberté, un lieu de rencontre et de découverte, l'occasion donnée à chacun de satisfaire en même temps que son plaisir, un besoin informulé de culture. On a coutume de penser que les Télévisions Privées échappent aux devoirs de Service Public mais il ne faut pas oublier qu'elles utilisent les ondes qui appartiennent à la nation et qu'elles vivent des recettes publicitaires qui sont une taxe prélevée sur les produits et payée par les consommateurs. En contrepartie de cette utilisation des biens communs, les Télévisions Privées ont des devoirs et des obligations. C'est pourquoi on peut parfaitement leur imposer de répondre un peu mieux aux cahiers des charges parfois rappelés par le CSA : informer, éduquer, divertir.

Peut-on raisonnablement parler d'un Secteur Public lorsque France Télévision est mise en concurrence avec le Secteur Privé et contrainte à se mesurer sur les mêmes critères : le volume de l'audience plutôt que l'indice de satis-

**fiction ? Évaluer la quantité sans considérer la qualité.**

**On oublie un peu vite que la notion d'audimat est toujours relative.**

**Une fiction diffusée le même soir que la retransmission d'un match de la Coupe du Monde ou de n'importe quel événement exceptionnel est nécessairement pénalisée et**

**jugée en fonction de son taux d'Audimat, ce chiffre devenant par la suite sa valeur absolue.**

**On confond Audimat et satisfaction des téléspectateurs (cf. "Qualimat")**

**La télévision de Secteur Public a le devoir d'aider les auteurs à donner le meilleur de leur capacité créatrice et innovante, seule condition pour justifier son existence. Dans la politique actuelle de rivalité sauvage entre les Chaînes Publiques et les Chaînes Privées, le téléspectateur finit par ne plus comprendre pourquoi il acquitte une redevance quand les programmes qu'il paye ressemblent à ce point à ceux que la publicité met " gratuitement " à sa disposition.**

#### **Etats Généraux de la Création Audiovisuelle**

Les sociétés nationales de programme de télévision constituent la télévision de tous les citoyens. À ce titre, elles aspirent à rassembler le public le plus large tout en affirmant leur personnalité par une offre de programme spécifique fondée

sur quatre caractéristiques majeures :

- pluralisme de leurs programmes ;
- programmation diversifiée dans le domaine des émissions culturelles et de jeunesse ;
- création télévisuelle en portant attention à l'écriture et en favorisant la réalisation de productions originales ;
- vocation à constituer la référence en matière d'éthique, de qualité et d'imagination.

L'attention qu'elles portent à leur audience exprime plus une exigence vis-à-vis du public qu'une volonté de performance commerciale

La responsabilité de cet état de choses ne dépend pas seulement des ambitions des responsables de chaînes. Elle est entre les mains des pouvoirs politiques. Elle est dans un financement boiteux qui prétend égaliser argent public et manne publicitaire. Elle est dans une insuffisante définition de la mission de France Télévision.

Il est urgent de créer une différence, voire une complémentarité, entre les deux systèmes. N'ayant plus la même fonction, ils n'obéiront plus à la même logique. Et l'on peut même rêver à un Secteur Public fort, pluraliste et exigeant, qui pourrait avoir un effet d'entraînement sur les Télévisions Privées.

Et sans doute faut-il cesser d'opposer à la télévision de divertissement, forcément vulgaire, la télévision culturelle, forcément ennuyeuse (cf. "F comme Fiction").

On se souvient du slogan de France Inter : "Écoutez la différence" Un jour viendra peut-être où France Télévision pourra oser : Regardez la différence !

## En guise de postface

Qui pourrait aussi servir d'avant-propos

### **Les reglements et nous et nous et nous et nous...**

Une constante : l'obstination avec laquelle la plupart des réglementations persistent à rester toujours aussi peu claires. On a beaucoup parlé récemment du régime de retraite de la CREA où les prélèvements des réalisateurs ne sont pas exigés de la même manière selon qu'ils tournent pour le cinéma ou pour la télévision.

Le régime fiscal des auteurs-réalisateurs dont les droits d'auteur payés par les producteurs ne sont pas des droits d'auteur mais des bénéfices non-commerciaux quand même soumis au prélèvement des caisses de retraite des auteurs.

Mais il y a plus fâcheux. Même quand de bonnes réglementations existent, les réalisateurs de fiction n'en prennent que difficilement conscience tant il est rare qu'elles soient appliquées !

Ainsi la loi sur l'audiovisuel qui recèle d'aimables surprises, tel cet article 43-7 qui stipule que

*“Les sociétés de diffusions du service public...offrent au public, pris dans toutes ses composantes un ensemble de programmes (et non des produits. Ndlr) et de services qui se caractérisent par leur diversité et leur pluralisme, leur exigence de qualités et d’innovation, le respect des droits de la personne et des principes démocratiques constitutionnellement définis”.*

Ce n’est pas du grand style, mais en relisant une ou deux fois, ça semble clair. Vive le pluralisme et l’innovation ! Comment en est-on arrivé à en tirer pour conséquence la suppression des guichets multiples au profit d’un système de décision centralisé.

Autre exemple : le futur décret sur la production déjà mentionnée devrait reprendre la réglementation déjà existante dans le décret du 17 janvier 90 qui stipulait, chose étonnante, que :

*“le diffuseur, dans le cas d’un contrat conclu avec une entreprise de production indépendante (de lui-même), ne prend pas personnellement ou ne partage pas solidairement l’initiative et la responsabilité financière, technique et artistique de la réalisation de l’œuvre et n’en garantit pas la bonne fin”.*

Tout en se gardant d’une lecture erronée de ces textes, on peut se poser une question : l’exercice du métier de réalisateur de fiction serait-il ce qu’il est actuellement si nous avions été vigilants sur leur signification et sur leur respect. Les plus anciens d’entre nous évoque parfois le souvenir d’une Convention Collective des Réalisateur de Télévision qui prévoyait le versement de 50% puis 25% du salaire à toute nouvelle diffusion.

Par quel cheminement aberrant les réalisateurs de télévision, toutes catégories confondues, ont-ils pu renoncer à un tel avantage, sinon en désertant un peu trop le champ des réglementations et les espaces où ils sont susceptibles d’être discutés ?

Le Groupe 25Images ne doit-il pas s’intéresser aux négociations en cours et faire preuve de vigilance devant les tracta-

tions qui s'amorcent ça et là, la plupart du temps dans le plus grand secret et en dehors de toute concertation professionnelle ?

Nous n'avons pas à nous tenir à l'écart. Le mécontentement qui s'est généralisé dans nos professions a conduit bon nombre de nos partenaires à s'organiser de façon efficace : UGS, APF, Association de techniciens... etc .

Fin 99, les techniciens de la production de fiction audiovisuelle se sont mis en grève. Ils ont ébranlé la profession et des résultats non négligeables leur ont été concédés. L'APF, association de nos employeurs, en est issue. Le Groupe 25 Images qui avait à peine quelques semaines d'existence leur a apporté son soutien.

Depuis, des synergies importantes comme les Etats généraux de la Création Audiovisuelle se sont aussi créées. Le Groupe 25Images, devenu plus mûr, y a participé activement.

Dans des pays autres que le nôtre, des associations de techniciens, d'acteurs, de producteurs concourent à organiser de manière plus efficace nos professions.

Est-ce qu'il n'y a pas un enseignement à tirer du fonctionnement des guildes américaines et canadiennes ?

Par ailleurs, des organismes comme UNI-Mei (secteur de l'union Mondiale des syndicats concernant le domaine culturel, les médias et l'audiovisuel) et surtout sa composante européenne, l'Euro Mei, organisent périodiquement



des rencontres sur l'exercice de nos métiers (Venise en 98, Cannes en mai 2001).

### **Conclusion en forme d'évidence :**

Il est de notre intérêt de rester en alerte devant les nouvelles réglementations qui s'instaurent. Il y a urgence à nous équiper juridiquement pour mieux défendre notre métier et l'exercice de notre métier.

C'est pourquoi le **Groupe 25 Images**, tout en affichant bien haut sa nature non syndicale, n'entend pas rester à l'écart des actions que mènent producteurs, acteurs, techniciens, et scénaristes à l'échelon national et européen, pour apporter un peu plus de rigueur et un peu moins de rigidité au cadre dans lequel s'exercent nos professions.



## annexes 1

Partie prenante des "Etats Généraux de la Création Audiovisuelle" le Groupe 25 Images soutient l'ensemble des propositions faites lors de l'assemblée de Chaillot le 20/03/2000 et notamment celles concernant la création :

### Propositions

- 1** Porter les quotas de production à 25 % du chiffre d'affaires des chaînes, et s'assurer qu'ils sont bien affectés à la production d'œuvres audiovisuelles exclusivement sous forme de droits d'antenne.
- 2** Accroître la part de la production indépendante dans ces obligations.
- 3** Parvenir, dans un délai de cinq ans, au doublement du volume de production d'œuvres audiovisuelles, accompagné d'une diversification des formats et des genres. Sauvegarder la place de l'œuvre unitaire.
- 4** Mettre fin à la dépendance publicitaire du Service Public.
- 5** Organiser la représentation des acteurs de la création (scénaristes, réalisateurs, et producteurs) dans les conseils d'administration, les comités de

programmes des chaînes publiques et dans les commissions du CNC.

**6** Obtenir l'adaptation des moyens au caractère de chaque œuvre produite, permettant ainsi des temps de tournage, de montage et des conditions de travail adéquats pour des productions de qualité.

**7** Faire obligation aux chaînes publiques d'alimenter en programmes nouveaux des cases hors prime time (journée et deuxième partie de soirée). Accroître la place des œuvres originales et des premières réalisations. Rendre moins fréquente la première diffusion d'œuvres après minuit.

**8** Pour réduire la dépendance des auteurs à l'égard des diffuseurs, accroître fortement les moyens du CNC en faveur de la création et de l'innovation :

- autorisation de dépassement des plafonds de financement par le COSIP sous certaines conditions, notamment pour des œuvres et des projets ;
- triplement de l'aide à l'écriture, au développement du documentaire ;
- restauration de l'aide à l'écriture de fictions, en associant les auteurs à sa gestion ;
- soutien aux premières œuvres.

**9** Encourager la production de courts-métrages, véritable laboratoire de recherche, et le recours aux

nouveaux talents.

**10** Augmenter fortement les budgets de développement :

- chez les producteurs, par l'amélioration de la rentabilité et l'augmentation des moyens qu'ils consacrent notamment à l'écriture ;
- chez les diffuseurs, en tout cas dans une période intermédiaire, par la généralisation des budgets de développement, particulièrement dans le domaine du documentaire.

**11** Multiplier les unités de programmes, pour tous les genres, dans les chaînes, afin de permettre, à chaque étape de la création, l'élargissement des espaces de liberté.

**12** Redéfinir le rôle de l'INA dans le cadre de l'audiovisuel public.

## annexes 2

*“sans réalisateur, il n'y a pas de film”*

### **CHARTRE DES REALISATEURS DE FILMS DE FICTION**

Placé au cœur de la spirale de création qui le met en symbiose avec des partenaires multiples, le réalisateur est l'auteur final du film. A ce titre, il partage la paternité de l'œuvre commune avec le scénariste qui en est l'auteur initial.

Il lui revient de donner vie au texte qui lui est confié. Sous sa responsabilité, des comédiens sont choisis, des décors, des objets, des costumes, inventés. Un drôle de cheminement s'organise autour d'un plan de travail dont les données économiques sont déterminantes. Il doit les maîtriser. Et le moment du tournage venu, s'imposent, facteurs incontournables, le lieu, le temps qu'il fait, les lumières, l'humeur, l'imprévisible programmé et l'inattendu créatif. Il y a, à chaque instant, une imbrication totale entre la mise en scène, les décisions d'ordre technique, et leurs incidences artistiques.

La mise en forme définitive conduit enfin le réalisateur à diriger le montage et la bande sonore jusqu'à la sortie de la première copie. Alors seulement, le film existe.

C'est pourquoi il est essentiel, dès la mise en œuvre d'un projet, que les options fondamentales traduisent un réel "commun accord" entre les partenaires privilégiés que sont le réalisateur et le scénariste d'une part, le réalisateur et le producteur d'autre part.

### **Le réalisateur face au scénariste**

L'adhésion au scénario est pour tout réalisateur un préalable. Pour cela, il lui faut pouvoir faire valoir en temps utile ses observations et être en contact étroit avec le ou les scénaristes. L'idéal est qu'une estime mutuelle (un choix mutuel) facilite cette relation.

Si une intervention du réalisateur est envisagée au niveau de l'écriture (au-delà des menus aménagements liés aux circonstances de tournage), ce ne peut être qu'avec un contrat stipulant explicitement sa qualité de co-scénariste. Dans ce cas, l'ensemble des intervenants ayant concouru à la rédaction du scénario doit être immédiatement informés par la production.

En tout état de cause, le réalisateur doit disposer du

délai nécessaire pour intégrer et s'appropriier les éléments préexistants. Cette prise en main suppose, d'une façon pratique, que le réalisateur intervienne aussitôt que possible, dès que le projet prend corps. Au plus tard, six ou sept semaines avant le début de la préparation.

### **Le réalisateur face au producteur**

La plupart des choix techniques et artistiques engagent la double responsabilité du réalisateur et du producteur. C'est donc sous le signe systématique du commun accord que ces décisions sont prises. L'accord du diffuseur est l'affaire du producteur.

Le réalisateur est un consultant privilégié au cours des différentes étapes du développement du projet. Chaque film ayant son caractère particulier, le détail du budget, une fois acquis, doit être porté à la connaissance du réalisateur qui a à charge d'en optimiser la mise en valeur.

Le réalisateur a la responsabilité de la préparation, du tournage et de la finition du film jusqu'au PAD.

### **Le réalisateur face à lui-même**

Le réalisateur est un auteur solitaire. Il arrive qu'il se heurte à des obstacles qu'il estime insurmontables.

Acculé à renoncer (ou pire, congédié), il faut qu'il sache qu'aucun de ses collègues n'acceptera de prendre sa place sans entrer préalablement en relation avec lui.

Les difficultés que rencontrent les réalisateurs rendent indispensable une étroite solidarité entre eux.

Le respect des œuvres et le droit moral qui s'y attache sont mis à mal dans les clauses restrictives (de plus en plus copieuses) figurant dans les contrats. Le rapport de force au moment des discussions de “gré à gré” est rarement propice à une défense individuelle efficace.

C'est donc dans une entente collective que peut être préservé ce qui reste des grands principes qui fondent nos droits. Les abus observés ne doivent pas rester honteusement secrets mais au contraire portés à la connaissance de tous.

**Nota Bene** : L'expression, “réalisateur” est une facilité de langage qui engage, bien entendu, les réalisatrices. Elle se réfère à une vieille règle qui assimile le masculin au “neutre” (ce qui, au demeurant, n'est pas si glorieux que ça).



• • • Christophe Andrei • Michel Andrieu  
• Roger Andrieux • Franck Apprederis •  
Véronique Aubouy • Dominique Baron •  
Hervé Baslé • Gilles Behat • Charli  
Beleteau • Luc Beraud • Jean-Louis  
Bertucelli • Thierry Binisti • Charles Bitsch  
• Yves Boisset • Joyce Bunuel • Rémy  
Burkel • Franck Cassenti • Fabrice  
Cazeneuve • Thierry Chabert • Nina  
Companeex • Jacques Cortal • Miguel  
Courtois • Williams Crépin • François De  
Gueltz • David Delrieux • Bernard Dubois •  
Bernard Dumont • Sylvie Durepaire •  
Laurent Dusseaux • Maurice Failevic •  
Christian Faure • Michel Favart • Christine  
François • Christian François • Maurice Frydland  
• Bruno Gantillon • Pascal Goethals • William  
Gotesman • Sébastien Grall • Denys Granier-  
Deferre • Claude Grinberg • Paul Gueu •  
Emmanuel Gust • Henri Helman • Bruno Herbulot  
• Laurent Heynemann • Caroline Huppert • Jean-  
Pierre Igoux • Aline Isserman • Patrick Jamain •  
Laurent Jaoui • Pierre Joassin • Roger Kahane •

Pascal Kane • Gilles Katz • Jean-Jacques Kahn • Stéphane Kurc • Philippe Laïk • Marianne Lamour • Olivier Langlois • Jean Larriaga • Pierre Lary • Christiane Leherissey • Laurent Levy • Antoine Lorenzi • Jean-Louis Lorenzi • Daniel Losset • François Luciani • Bernard Malaterre • Jacques Malaterre • Denis Malleval • Jean Marboeuf • Jean-Pierre Marchand • François Marthouret • Patrice Martineau • Gérard Marx • Serge Meynard • Philippe Monnier • Alain Nahum • Charles Nemes • Philippe Niang • Jacques Otmezguine • Michael Perrotta • Chantal Picault • Marco Pico • Elisabeth Rappeneau • Jacques Renard • Nicolas Ribowski • Marc Riviere • Claude-Michel Rome • Claude Santelli • Joël Santoni • Marion Sarraut • Alain Schwarzstein • Jean-Marc Seban • Arnaud Sélignac • Michel Sibra • Christiane Spiero • Jean-Claude Sussfeld • Dominique Tabuteau • Alain Tasma • Jacques Tréfouel • Philippe Triboit • Jean-Luc Trotignon • Bernard Uzan • Bertrand Van Effenterre • Philippe Venault • Patrick Volson • Michaela Watteaux • Alain Wermus • Paule Zadjermann • • •

groupe **25**  
images

CST

11 rue Galilée

75116 – Paris

site Web <http://www.groupe25images.org>

contact **Dominique Attal**

tél./fax **01 42 50 64 30**

e.mail **domdieze@aol.com**

Association Loi 1901

Enregistrée à Paris sous le n°99/3684

avec le soutien de

**SACD**

Société des  
auteurs et  
compositeurs  
dramatiques

PARIS/BRUXELLES/MONTRÉAL

---

Illustrations © Jacques Rouxel-aaa

Le **Groupe 25 Images** regroupe actuellement une centaine de réalisateurs de films de fiction pour la télévision qui créent près de 300 heures de programme par an.

C'est un fait, le développement de la télévision a attiré vers ses écrans l'attention du public. Les films populaires qui remplissaient les salles du samedi soir, c'est nous qui les réalisons.

Nous savons que ces films ont la faveur du public. Notre force est dans cette constatation. Et nos exigences sont à la mesure des responsabilités que nous sommes conscients d'assumer.